بيوت الشعر
رسالة إنسانية حضارية

تعدّ تجربة بيت شعر في كلّ بلد عربي تجربة ناجحة ومميزة، سواء من ناحية عمر التأسيس أو النتائج التي تحققت، وهي تجربة فاعلة ومؤثرة وحاضنة ويتوافر لها كلّ التمويل والتطوير. أما التجارب السابقة التي لم يكتب لها النجاح؛ فكانت تفتقر إلى الدعم والمتابعة والحماسة.. لكن دائرة الثقافة بالشارقة التي تضطلع بدور قيادة هذه البيوت ورعايتها، وضعت أمام أعينها كافة الظروف والعوامل والتحديات والاعتبارات، حيث تحرص على متابعة كل صغيرة وكبيرة بدقة ومسؤولية من أجل الحفاظ على نجاح هذا المشروع العربي الكبير وضمان استمراريته وبقائه.

تسعى إدارة هذه البيوت في كل من الأردن ومصر والسودان والمغرب وتونس وموريتانيا، إلى أن تكون على قدر المبادرة ورسالتها السامية، وهي تعمل على ترجمة الأهداف بكل أمانة ومسؤولية، خصوصاً أنها تتعامل مع الشعر، الذي يمثّل ديوان العرب وثقافتهم وتراثهم وتاريخهم وآدابهم، ديوان العرب الذي احتفى بالأمة أيما احتفاء، فكلما أعطيته زاد توهجاً، وكلما منحته من

تلعب من جديد دوراً رئيساً في عملية النهوض بالمجتمع والارتقاء بالذوق العام

وقتك وذاتك ارتقى بمكانته وامتلأ رفعة وبهاء، وكلما عبرت به إلى فضاءات أرحب وأوسع، تعمق حضوره الإنساني والعالمي وتألق دوره الحضاري في زمن متعطش للنبل والتسامح والخيال والوئام.

ويمكن لأي متابع أن يقرأ نجاح تجربة بيوت الشعر انطلاقاً من سببين رئيسين هما: الأوّل يتمثل بتصميم وسعي الشارقة إلى أن يستعيد الشعر مكانته العظيمة التي فقدها خلال العقود الماضية، بسبب التغيّرات والتحولات والأحداث التي شهدتها المنطقة، وأثرت في تراجع الاهتمام بالشعر وانفصاله عن الواقع والتطلعات، فضلاً عن الانصراف إلى الرواية باعتبارها الأكثر تعبيراً عن تلك التحولات، وأن يلعب من جديد دوراً رئيساً في عملية النهوض بالمجتمع، والارتقاء بالذوق العام جنباً إلى جنب مع الأصناف الإبداعية الأخرى؛ كالموسيقا والتشكيل والمسرح.. ثانياً استعادة الجمهور إلى أحضان الشعر بعد أن أنهكته الأحداث والقضايا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وطغت على يومياته أدوات جديدة سلبت منه حبّ القراءة، ونحّت الكتاب جانباً، وكبّلت مشاعره بسلاسل الماديات.

وقد جاءت هذه الحواضن كحركة استنهاضية في إطار الفعل الثقافي، وبمثابة انطلاقة جديدة لبناء الإنسان وتوجيهه نحو الإبداع، وفتح الطريق إلى قلبه أمام الفلسفة والحكمة والبلاغة،

استعادت بيوت الشعر الجمهور إلى أحضان الشعر وأخذت بأيدي الشباب للنهوض بإبداعاتهم

ونحن حين نتحدث عن الشعر وأهميته، ليس المقصود فقط بما يتضمنه من معانٍ وأخيلة ومفردات وأحاسيس ولغة، وإنما لما يمثله من هوية وتراث وحضارة وقيم وأمجاد.

وتتجلّى قيمة مبادرة إنشاء بيوت الشعر في الوطن العربي، من كونها صادرة عن حامل أمانة الثقافة والفكر والشباب وراعي المشروع الحضاري النهضوي التنويري صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الذي أراد من هذه المبادرة أن يوجِد حالة سامية ومتوهّجة في المدن العربية، وأن يخلق تفاعلاً وجدانياً عميقاً بين هذه البيوت وجمهور الشعر من جهة، وبين البيوت نفسها من جهة ثانية، وأن يأخذ بأيدي الشباب المبدعين إلى عالم الجمال والمعرفة والإبداع، باعتبار أنّ الشعر ذو رسالة إنسانية عالمية، قادرة على إصلاح الواقع واستعادة الأمل في تحقيق الأحلام، (وما هو الشعر إن لم يساعد على الأحلام؟!).

هيئة التحرير

سلطان أراده همزة وصل بين المجامع اللغوية والعلمية

محمد صافي المستغانمي: مجمع اللغة العربية في الشارقة يؤرخ لستة عشر قرناً عربياً وإسلامياً



احتفت الإمــارات بعرس صاحبة الجلالة اللغة العربية في مؤتمرها السابع، وقـد حضرته وفود من القارات الخمس، للحديث عن تطوير اللغة العربية وفق تطور العصر وحضورها في الشبكة العنكبوتية شأن اللغات العالمية واسعة الانتشار.

د. أميمة أحمد

مجلة (الشارقة الثقافية) التقت بعد اختتام المؤتمر الدكتور محمد صافي المستغانمي الأمين العام لمجمع اللغة العربية بالشارقة، الذي دعانا إلى مقر المجمع وزرنا مكتبته الثرية بأمهات الكتب، وقد تحدث المستغانمي عن مهام المجمع ودعم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة للثقافة، ولعل أبرزها المعجم التاريخي ليكون ذاكرة الأمة.

- الدكتور محمد صافي المستغانمي أمين عام مجمع اللغة العربية بالشارقة... بداية حدثنا عن المجمع ومهامه.

– تم إنشاء هذا المجمع بمناسبة اليوم العالمي للغة العربية (١٨ ديسمبر ٢٠١٦)، الذي أقرته منظمة اليونيسكو، لكنه لم يكن وليد تلك المناسبة، بل سبقتها إرهاصات ورؤية لفكر صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حفظه الله. كان يفكر منذ أمد بعيد في إنشاء هذا المجمع، ليجعله همزة وصل بين المجامع اللغوية والعلمية في الوطن العربي، نظراً إلى أنه عايش المجامع اللغوية، خصوصاً مجمع القاهرة خلال متابعته الدراسة الجامعية في القاهرة نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، ورأى من تعثر أعمال المجامع ما رأى، وكان ينوي أن يساعد هذه المجامع، وطبعاً ساعدها مادياً منذ ذلك الزمان، لكن الآن جاء الوقت لتأسيس هذا المجمع لتصبح الشارقة ممثلة في مجمعها اللغوي، فقد كانت لسموه رؤية ثاقبة يريد تحقيقها من خلاله.

- ما هي رؤية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي؟

– تتمثل في كون مجمع الشارقة يسعى سعياً حثيثاً، ليكون همزة وصل بين جميع المجامع، وليساند الأعمال العلمية والفكرية واللغوية، التي تقوم بها المجامع اللغوية، فهناك مجامع لغوية قد تتعثر مادياً، ولكن علمياً فيها أقطاب وعلماء وباحثون في شتى الأقطار العربية، في سوريا أول مجمع لغوي تأسس (١٩١٩)، ومجمع القاهرة (١٩٣٢) والمجمع العراقي، ثم توالت المجامع في السودان وليبيا والجزائر وغيرها، لكن نتائج هذه المجامع من الناحية الإنتاجية قليلة نوعاً ما، خصوصاً فيما ألزمت نفسها به لإنشائه، وهو المعجم التاريخي للغة العربية، فجاء صاحب السمو وأنشأ هذا المجمع ليحرك اتحاد المجامع الذي تأسس منذ (١٩٥٧)، ولم يكن له مقر إلا غرفة صغيرة في مجمع القاهرة، فأسس الدكتور سلطان القاسمي مقراً كبيراً لاتحاد المجامع في القاهرة في مدينة (٦ أكتوبر) والاجتماعات الآن تتم فيه، ثم المعجم التاريخي الذي تعثر في العقود الماضية، فقد كان ثمة خطة فكرية وعلمية لإنجازه ولكنه يفتقر إلى خطة مادية زمنية، ومُجمع الشارقة يكمن دوره في تسريع إنجاز المعجم التاريخي، الذي هو سجل الأمة وذاكرتها، فإذا كان الإنجليز أمضوا أكثر


زيارات صاحب السمو سلطان القاسمي وتوجيهاته للمجمع

من (٧٠) سنة لإنجاز معجمهم التاريخي، الذي يؤرخ لخمسة قرون، وأمضى الفرنسيون أكثر من (٤٠) سنة لإنجاز معجمهم التاريخي الذي يؤرخ لثلاثة قرون، واللغة الفرنسية حديثة العهد وتنحدر من اللاتينية، فإن المعجم التاريخي للغة العربية يؤرخ على أقل تقدير لستة عشر قرناً، يؤرخ لقرنين في الجاهلية ولأربعة عشر قرناً في الإسلام، فنحن مطالبون بالتحدي الكبير، أن نجمع هذه المدونة الحاسوبية الكبرى التي تضم كل ما قيل في الشعر الجاهلي، وكل ما قيل في الشعر الإسلامي أيضاً، ثم بالعصرين؛ الأموي والعباسي، مروراً بالدويلات إلى أن نصل إلى العصر الحديث، هذا في الشعر، فما بالكم في تفاسير القرآن عبر العصور المختلفة، وكتب الأحاديث والسنة، ثم كتب التاريخ، تاريخ الطبري، تاريخ ابن خلدون، تاريخ ابن الأثير وغيرها، وكتب الجغرافيا والعلوم، للعرب مشاركات عجيبة فضلاً عما أنتجوه بالأندلس.

- حقبة تاريخية طويلة، ظهرت فيها تيارات فكرية ودينية عديدة، كيف يتم التأريخ في ظل اختلاف رؤى رواة التاريخ لهذه التيارات؟

– شكراً على السؤال، نحن لسنا إقصائيين نؤرخ لجهة على حساب جهة أخرى، مهمة المعجم التاريخي والمدونة الحاسوبية التي تم إنجاز خطوات فيها والحمد لله، الاستقصاء وتتبع اللفظ العربي كيف استعمل، فقد استعمله طرفة بن العبد هكذا، واستعمله عنترة بن شداد هكذا، تدخل كل الكتب في المدونة الحاسوبية، فأنا يهمني جداً كباحث عربي أو غير عربي أن أبحث عن كلمة معينة، مثلاً أبحث عن كلمة (أصول الفقه)؛ أصول الفقه عند الحنفية تختلف بعض مظاهرها عن أصول الفقه عند الشافعية مثلاً والمالكية، فلا مانع أن يكون هذا الاختلاف، الذي يسمى (اختلاف التنوع والثراء)؛ لذلك نحن بالعكس لا نقصي أحداً.

- نبغي المصادر وتجميعها، كيف يتم ذلك؟

– أسندنا عملية اختيار المصادر إلى المتخصصين في الجامعات العربية في دمشق والقاهرة والأردن والجزائر، ولدينا قوائم مصادر عبارة عن كتب، ويتم إدخالها الآن في المدونة، وتم الاتفاق على الشركة التي تقوم بإنشاء المنصة الرقمية وبالتالي يسهل البحث؛ كيف أبحث في تراث (١٦) قرناً؟ لا أستطيع إذا لم أكن مزوداً بهذه التقنيات، مثلا نبحث عن

> نحن لسنا إقصائيين لجهة على حساب أخرى لأننا نستقصي ونتتبع اللفظ العربي وكيف استعمل عند كل التيارات والمدارس الفكرية والدينية


مجمع اللغة العربية بالشارقة



مكتبة المجمع

كلمة (مكتب) من فعل كَتَبَ، مَنْ أول مَن استعمل كلمة المكتب بمفهومها الحديث؟ لا أدري، يمكن في العصر الأموي أو العصر العباسي أو بالعصر الحديث، وبالتالي يأتي أصل استعمال الكلمة وبأي معنى، ثم إذا تطورت الكلمة تذكر التطور الدلالي لها، هذا هو عمق العمل المعجمي التاريخي، وعندما ينجز القاموس التاريخي سيكون حافظاً لذاكرة الأمة.

- إلى أين وصلتم الآن في هذا العمل؟

– جمعنا (٨٠٪) من المصادر المستعملة في شتى المجالات والتخصصات، وتم الاتفاق على إنشاء المنصة الرقمية، وتوقيع عقد مع الشركتين الحاسوبيتين اللتين ستقومان بهذا العمل، وهما متخصصتان في جمع المواد وفي صناعة محرك البحث الذي يبحث في هذا التراث بلحظات أو ثوان، أيضاً نحن الآن بصدد التنسيق مع المجامع فُي الأردن والرباط والقاهرة، لإنشاء لجان علمية متخصصة من المعجميين الحاسوبيين، الذين يُحسنون التعامل مع المعجم ومع الحاسوب، وسينطلق العمل بتوفيق من الله في سبتمبر القادم على أبعد تقدير، و أصعب شيء هو جمع المادة والحوسبة.

- كيف حددتم مدونة المعجم تاريخياً وعلمياً؟

– نحن سنقف عند عام (٢٠٠٠) لماذا؟ لأننا حددنا المدونة تاريخياً ومعظم المجالات العلمية لكن نميل إلى اللغويات، ونبحث عن اللغة في الشعر والأدب والرواية، إلى العصر الحديث، ثم بحثنا في كتب التفاسير والفقه، والسنن، وكتب التاريخ عامة.

- تاريخاً، متى يبدأ القرنان الأولان في المعجم التاريخي؟

– نحو قرنين ونصف القرن قبل مجيء الإسلام، خصوصاً الشعراء الأوائل كطرفة بن العبد، وامرئ القيس وأشعار الهذليين، طبعاً المعجم التاريخي لا يبدأ فقط بقرنين ونصف القرن قبل الإسلام، بل يعود البدء إلى اللغة العربية المستعملة منذ عهد اسماعيل، ونبحث علاقتها مع اللغات السامية الأخرى. يكاد يُجمع المؤرخون اللغويون على أن اللغة العربية هي اللغة الأم ومثلها السامية الأكادية والعبرية والفينيقية وكثير من الكلمات تلتقي، وهذا يدل على عراقة لغتنا العربية. العبريون الإسرائيليون أحيوا لغتهم وتمت خطط استراتيجية لإحيائها، لكن لغتنا لم تمت أصلاً، فمنذ الجاهلية قال امرؤ القيس: (وليل كموج البحر أرخى سدوله) نحن في القرن (٢١) نفهم هذه اللغة، إذاً ثمة روابط ووشائج تربطنا بهذا التراث العظيم.

- هل يمكن لمجمع الشارقة أن يتعاون مع المجامع اللغوية الأخرى؟

– أستطيع الجزم بأننا سنتعاون مع متخصصين، ليس شرطاً أن نتعاون مع جهات معينة، في فرنسا التقيت متخصصين فرنسيين يعملون على جمع الكلمات الفرنسية التي أصولها عربية. أحد الوزراء السابقين كتب كتاباً عنوانه (أجدادنا العرب) وأثبت فيه أن (٤٠٠) كلمة فرنسية مستعملة حالياً لها أصول عربية، عموماً نتعامل مع المتخصصين اللسانيين

مدونة المعجم ستتوقف تاريخياً وعلمياً عند العام (٢٠٠٠) بعد أن استكملنا جمع المادة وتوافرت الحوسبة

نجمع كل ما قيل وكتب عن تفاسير القرآن الكريم وكتب الأحاديث والتاريخ والجغرافيا والشعر والعلوم



الأمين العام لمجمع اللغة العربية بالشارقة د. محمد صافي أثناء حوار مع الزميلة أميمة أحمد

أكانوا من فرنسا أو من لغة أكادية أو سامية لا مانع لأن العلم رابط ووشيجة بين أهله، نريد أن نثبت السبق الذي تتميز به لغة الإعراب لغة الضاد التي لن تندثر، منذ تحدث بها إسماعيل عليه السلام.

- المصادر أساس إنجاز المعجم التاريخي، وكما تعلمون تعرضت هذه الأمة إلى نكسات قرون عصر الانحطاط، وتدمير هولاكو لمكتبة بغداد التي لونت مياه نهر دجلة (٤٠) يوماً بسواد حبر الكتب حسب رواية التاريخ، كيف يمكن ردم هذه الفجوة الثقافية نتيجة هذا العدوان على الثقافة العربية؟

– دعيني أكن صريحاً، نحن نؤرخ لما هو موجود، ما وَصَلَنا من كتب التراث في جميع الفنون والآداب والثقافة والفلسفة نؤرخ له، والآن لدينا لجنة علمية في مجمع القاهرة، جمعت لنا آلاف العناوين الدقيقة ببلوغرافيا من الكاتب والمحقق متى تم النشر، في أي مجال، متى توفي الكاتب متى توفي المحقق؟ كل هذا يساعدنا عندما ندخل في البرمجيات ونبحث عن كلمة، ثم أين استعملت في مجال الفلسفة عند ابن سينا مثلاً أو الرازي، في كتاب كذا الذي ترجم إلى لغة كذا وتوفي صاحبه.. ونحن نجتهد في أن نحصل على المصادر الموثوق بصحتها من جميع المكتبات العالمية، بدأنا الآن بمكتبات القاهرة والشارقة، وما هو مدون في الشبكة العنكبوتية ومكتبات الرياض والأردن جاهزة للتعاون معنا، سنزور الرباط قريباً أيضاً للتزود من المكتبات هناك، وبالتالي نحن نوفر المصادر الصحيحة، نحن نريد اللغة السليمة التي استعملها الشعراء والمفكرون والمؤرخون.

- صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي له أيادٍ بيضاء على الثقافة العربية، يمول جوائز ومشاريع ثقافية عديدة، حبذا لو عرف القارئ العربي بعضها؟

– هو لا يمول فقط المعجم التاريخي، بل أنشأ منذ العام الماضي جائزة الألكسو للشارقة، وهي جائزة للدراسات اللغوية والمعجمية، وتم الإعلان عنها وخاطبنا الجامعات والمؤسسات اللغوية والمراكز والمجامع، وشارك العام الماضي بطبعتها الأولى أكثر من (٦١) بحثاً، وتم اصطفاء (١٨) بحثاً على يد لجنة علمية، هي لجنة التحكيم، المكونة من أقطاب وعلماء كبار في الوطن العربي، وحُكّمت الأبحاث وفاز



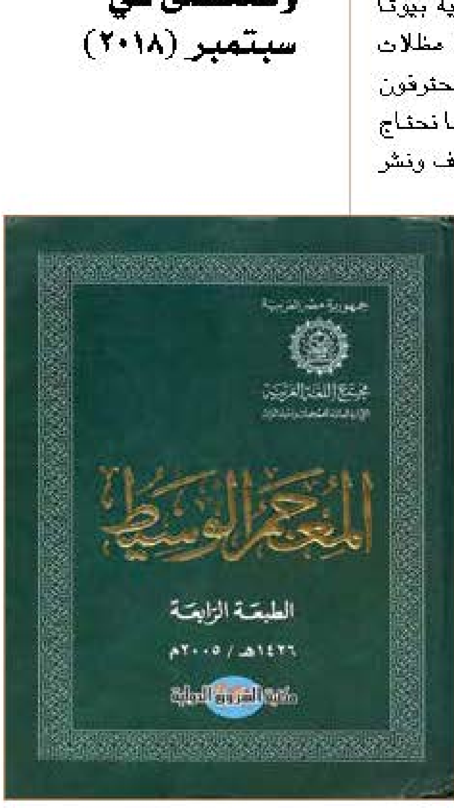
جامعة زغرب

اثنان في المعجميات واثنان في اللغويات، وتم التكريم في باريس في منظمة اليونيسكو، كل هذه التكاليف تولاها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، من الجوائز (٣٠) ألف دولار، و(٢٠) ألف دولار للفائزين الأربعة فقط، ولدينا لجان التحكيم وأسفار جميع رؤساء المجامع والفنادق.. إلخ.

ومجمع الشارقة أشرف ومازال يشرف على مجمع اللغة العربية في موريتانيا، حيث العقول الموريتانية الفذة بالشعر والأدب والثقافة، في بلاد شنقيط كانوا بحاجة إلى مظلة علمية فأنشأها حاكم الشارقة، وهو يجتهد كثيراً في دعم الثقافة والشعر والتشكيل والمسرح، ويكفيه فخراً أنه أقام في عدد من المدن العربية بيوتاً للشعر، هذه البيوت الشعرية عبارة عن مظلات أدبية فنية، يجتمع فيها الشعراء المحترفون والهواة، فتصقل الهمم، والمواهب، هذا ما نحتاج إليه، فنحن نحمل شعار الثقافة والتثقيف ونشر العربية.

تغلبنا على كل التحديات وجمعنا (٨٠٪) من المصادر في شتى مجالات التخصص ونسقنا مع بقية المجامع وسننطلق في سبتمبر (٢٠١٨)

وله أيضاً مشاركات ثقافية أكاديمية، وقد أشرف مجمع اللغة العربية بالشارقة على تأسيس وإنشاء قسم اللغة العربية في جامعة زاغرب في كرواتيا، وهي بلد أوروبي فيه أقلية إسلامية حوالي (٣٪) من السكان كانوا بحاجة إلى قسم للغة العربية في الجامعة الوطنية، وأنا شخصياً أوفدني صاحب السمو مع ثلة من أهل العلم وتناقشنا ووقعنا اتفاقية مع مدير جامعة زاغرب، وأسسنا هذا القسم الذي سيرى النور في سبتمبر (٢٠١٨) لتعليم اللغة العربية في الجامعة، هذه جهود مشكورة جزاه الله خيراً.



المعجم الوسيط



د. محمد صابر عرب

البطل وصناعة التاريخ

لكل أمة بطلُها عبر العصور

يعد الفيلسوف والمؤرخ البريطاني توماس كارليل (١٧٩٥–١٨٨١) واحداً من المفكرين الكبار الذين جمعوا ما بين التاريخ والفلسفة، فقد تخرج في جامعة أدنبرة متخصصاً في الرياضيات، شغل بعدها عدة وظائف في أسكتلندا، ثم عاد إلى الجامعة بعد أن استهوته دراسة الفلسفة وخصوصاً المدرسة الألمانية، أجاد اللغة الألمانية وانبهر بثقافتها ثم تفرغ للقراءة والكتابة، حيث أمضى كل عمره (٨٦ عاماً) قضاها في التأليف والترجمة وشتى صنوف المعرفة، وتأثر كثيراً بالشاعر الألماني شيلر، وكتب أعمالاً كثيرة ترجمت إلى معظم لغات العالم، وخصوصاً في مجال السير الذاتية لكبار المفكرين من قبيل مونتين ومنتسكو وجوته وفولتير، وذاعت شهرته بعد أن استقدمته الجامعات البريطانية والألمانية محاضراً في العديد من القضايا الفكرية والفلسفية.

الملاحظ في كل أعمال توماس كارليل، هو إيمانه بدور البطل في صناعة التاريخ، والبطل في فكره ليس القائد العسكري الذي أبهر العالم بانتصاراته فقط، وإنما يتجاوز ذلك إلى كبار المفكرين والفلاسفة وصولاً إلى الأنبياء، وفي هذا المجال له عدة مؤلفات عن الثورة الفرنسية، وسيرة كروميل، وتاريخ فريديريك ملك بروسيا، فضلاً عن مؤلفات أخرى كثيرة لعل أهمها كتابه الشهير (الأبطال)، وهو الكتاب الذي عكف على ترجمته المترجم الشهير المرحوم محمد السباعي (١٨٨١–١٩٣١)، وهو والد الأديب الكبير يوسف السباعي، وقد أعادت الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر (٢٠٠٩) نشر هذا الكتاب، وكتب مقدمته المؤرخ الدكتور أحمد زكريا الشلق.

كتاب (الأبطال) هو عبارة عن عدة محاضرات ألقاها الكاتب في جامعات أوروبية مختلفة، كل محاضرة بمثابة قضية تبدأ وتنتهي بفكرة البطل، وهي ليست مجرد أفكار نظرية من قريحة المؤلف فقط، وإنما استمد معظم ما كتبه من تجارب تاريخية وإنسانية، فضلاً عن محصلة مناقشات وحوارات أجراها مع نظرائه من المفكرين والفلاسفة، حينما راح يتتبع فكرة البطل أو العظيم، مؤمناً بأنه الشخص الذي اصطفاه الله وأرسله إلى الناس ليؤدي خدمة حضارية وإنسانية، وما تاريخ العالم – من وجهة نظره – إلا تاريخ هؤلاء العظام.

توماس كارليل يعتقد أن البطل ليس مقصوراً على القائد العسكري بل امتد إلى المفكرين والفلاسفة والأنبياء

إن فكرة البطل، التي عني بها توماس كارليل هي الأساس في ازدهار الحضارة وتقدم الأمم، وقد راح يستعرض نماذج من هؤلاء الأبطال الذين غيّروا فكر البشرية، من قبيل فولتير، الذي عده نموذجاً للبطل الحقيقي، لذا أحاطه الفرنسيون بكل مشاعر التقدير، إلى درجة أنه حينما عاد إلى باريس بعد رحلة طويلة وشاقة شيخاً هرماً جاوز الرابعة والثمانين، خرج الفرنسيون لاستقباله تقديراً لبطولته في محاربة الضلال والظلم.

لم يغفل المؤلف أثر الدين في حياة الناس، بل عني كثيراً بالجوانب الحضارية والأخلاقية في الأديان باعتبارها القضية الأهم، وانتقد بشكل لاذع مظاهر التدين الخادعة، التي يتحلى بها بعض عوام الناس، بينما الكثيرون منهم لا يسلكون في حياتهم وفي معاملاتهم سلوكاً يعبر عن جوهر الأديان؛ محبة، وتسامحاً، وإعماراً.

ولعل أهم ما قاله الرجل: إن الدين هو أخطر مقوم من مقومات الشعوب، بل هو جوهر الإنسانية بما يحمله من قيم أخلاقية، كما يعتقد توماس كارليل أن لكل أمة بطلها من عصر (أودين) الذي كان يعبده قدماء السويد والنرويج، وصولاً إلى محمد (عليه الصلاة والسلام).

وعلى الرغم من أن الكتاب في مجمله يحتاج إلى كثير من المراجعات، وخصوصاً فيما يتعلق بمقولته الشهيرة (التاريخ هو صناعة جهد الأبطال فقط)، فإن الاتجاه الذي أجمع عليه المؤرخون واستقر في أدبيات الكتابات التاريخية، هو أن التاريخ صناعة الشعوب بمن فيهم الأبطال، لذا لم يعد من المناسب القول إن التاريخ هو صناعة جهد الأبطال فقط. فالأعمال الكبيرة والأفكار المبتكرة قد تكون من صنع أشخاص بذاتهم، لكن إعمال هذه الأفكار وشيوعها على أرض الواقع يستحيل تحقيقهما في غيبة محاربين جسورين.

لقد خص توماس كارليل محمداً (عليه الصلاة والسلام) باهتمام خاص، وأفرد له موضوعاً مستقلاً، حيث عني كثيراً بالقيم العليا في الإسلام، وقد ردّ على ما كان يكتبه فولتير وغيره من نقد للإسلام، إلى درجة أن كثيراً من معاصريه قد أعادوا النظر في ما كان قد استقر في وجدانهم من صور سلبية عن محمد ورسالته، وعلى حد قول مترجم الكتاب (محمد السباعي): لو أقام له المسلمون تمثالاً في كل بلد، وزينوا باسمه جدران المساجد، ما أدَّوا لهذا الرجل حقه دفاعاً عن الإسلام.

يعترف الرجل بأن الخطأ التاريخي في سير الأبطال عبر التاريخ، حينما يعتقد الناس أن البطل بمثابة إله، وهو خطأ فاحش؛ أما وقد تكشفت الحقائق وقرئت النصوص والمخطوطات، فقد أصبح من العار على أي فرد متمدين من أبناء هذا العصر (القرن التاسع عشر) أن يعتقد بالأكاذيب المخجلة التي لفقت للإسلام، لأن الرسالة التي جاء بها محمد، عاش بها ومات عليها مئات الملايين من البشر، وهو ما لا يعد أكذوبة أو خدعة!

وراح كارليل يردد نصوصاً من القرآن الكريم تأكيداً على حجة الإسلام وصدق نبيه، وما رسالة محمد إلا قطعة من الحياة أضاءت العالم، وقد رفض الرجل ما كان يقوله بعضهم من أن الإسلام قد انتشر بالسيف.

ما أثاره المؤلف من قضايا فكرية وحضارية، حينما استعرض نماذج بشرية وضعهم جميعاً في مصاف الأبطال، هو بمثابة قضية كبيرة تحتاج إلى إعادة قراءة وتحليل، لأهمية ما ورد في هذا العمل العلمي الكبير، ولا شك أننا في حاجة إلى مزيد من الكتابة والتحليل عن فكر توماس كارليل، ليس في ما كتبه عن الإسلام أو العقائد الأخرى أو كبار القادة والمفكرين، بل عن فكرة البطل باعتباره هو الصانع الأوحد للتاريخ!

كتاب «الأبطال» ترجمة والد الأديب الكبير يوسف السباعي وقدمه أحمد زكريا الشلق

فكرة البطل ليست نظرية وحسب بل استمد كارليل مادته من تجارب تاريخية وإنسانية

خصّ كارليل محمداً (عليه الصلاة والسلام) باهتمام خاص عني فيه كثيراً بالقيم العليا في الإسلام



النقد العربي في مواجهة الآخر

قراءة في تجربة سعد البازعي الفكرية



واسيني الأعرج

يعيش النقد العربي زمناً صعباً، يتحول بسرعة كبيرة تجعل من متابعته أمراً ليس هيناً ولا يسيراً.. يتم هذا في ظل طغيان هيمنة الوسائط الاجتماعية التي اجتاحت كل الحقول، ويقف النقد العربي أمامها باهتاً، مجرداً من أي سلاح. هناك محاولات لا تعدو أن تكون مجرد ردة أفعال تجاه حالة لا تعرف لا منطلقاتها ولا مؤدياتها، وتجهل أحياناً حتى ميكانيزماتها الاستراتيجية.

لقد انسحب النقد العربي أو يكاد، من المواجهة التي تجمعه اليوم بجنس متسلط، اسمه الرواية. فقد صحت، من حيث الحضور على الأقل، كل الأجناس الأخرى من طريقها. نعرف جيداً أن النقد ظل دوماً في الدوائر الأكثر تخصصاً، ومنها الدوائر الأكاديمية، لكن حضوره كان دائماً مهماً ويعدل من مسارات الأدب. لم يكن فيليب هامون الذي خص جهده للشخصية وتحولاتها، ظاهراً في المحافل العامة، ولم يكن فيليب لوجون، الذي جعل من السيرة رهانه النقدي، معروفاً خارج الأوساط الجامعية شديدة التخصص، على الرغم من قيمته العلمية التي لا تضاهى، ولم يكن محمد آركون، الذي تعمق في الدرس الإسلامي من الموقع التاريخي والأنثروبولوجي، حالة إعلامية كبيرة على الرغم من قيمته الأكاديمية والتاريخية، ولا جهود ميشيل فوكو، ورولان بارث، وجيرار جنيت، وجمال الدين بن الشيخ، وغيرهم.. كفيلة بوضعهم في الصدارات الإعلامية، مثلما حدث للروائيين الذين أصبحوا جزءاً من المشهد الثقافي والإعلامي كنجوم يملأ حضورهم الشاشات ووسائل التواصل الاجتماعي.

على الرغم من ذلك كله، هناك أسماء قليلة لاتزال تؤمن بجدوى النقد. المسألة مفهومة عالمياً ويمكن تفسيرها بسهولة.. نجد المئات بل الآلاف من المبدعين الروائيين عالمياً، لكن صناعة ناقد واحد تقتضي زمناً حقيقاً، لأن المسألة أكثر تعقيداً ثقافياً وتركيبياً. النقد ثقافة وانتماء كليّ لعصر أو لسلسلة من العصور، وآلة لاختبار جدوى النصوص وفهم حركتها الداخلية وآلياتها، والآلة تحتاج إلى أن تكون ملمة بثقافة عصرها ولا تبقى على هامشه. وهذا يقتضي خبرة معرفية ترتكن حتماً إلى جهد كبير ومميز.

من بين هذه الأسماء، الناقد السعودي المعروف سعد البازعي، أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة الملك سعود بالرياض، منذ (١٩٨٤)، قبل أن يتفرغ لعمله في مجلس الشورى ونادي الرياض الأدبي. هو واحد من هذه القوى النقدية الحية والإرادات الثقافية الفعالة التي يثير نتاجها النقدي، وآراؤها، جدلاً كبيراً. مدارات عملها الأساسية النقد الثقافي، والنقد الأدبي، منها على سبيل التمثيل لا الحصر: (ثقافة الصحراء)، الذي خصصه للبحث في أدب الجزيرة العربية

المعاصر، و(مقاربة الآخر)، و(دليل الناقد الأدبي)، و(بالاشتراك)، (وأبواب القصيدة) الذي سافر فيه عبر كبار الشعراء العرب، من امرئ القيس والمتنبي، إلى درويش، والشعر العالمي مثل: ريلكي وإليوت وغيرهما.. و(كتاب شرفات للرؤية) حول نقاشات وسجالات العولمة بوصفها نظاماً جارفاً، يحتاج إلى حالة تبصر وتعقل وعدم دفن الرأس في الرمل، وإشكالية الهوية التي تعود في عصرنا بشكل قوي وخطير، متغنية بالانغلاق الذي بدأ يحولها إلى قنبلة موقوتة للإقصاء والطرد. و(قلق المعرفة) وهو عبارة عن سلسلة مقالات عالج فيها البازعي قضية الأنا والآخر والاختلاف معه والأسئلة المحيرة التي تطرحها المعرفة البشرية والعربية تحديداً وهي في حالة ضعف ربما كان لمؤلفه الكبير والمميز، (استقبال الآخر) الذي تناول فيه كيفية أو كيفيات التعامل مع الآخر، الدور الكبير في إعادة قراءة تاريخنا النقدي وكيفية استيعابه للمشاريع النقدية الغربية.

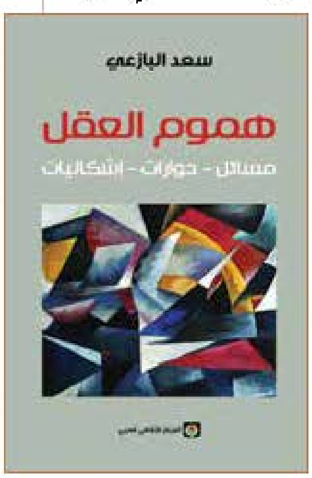
الجزء الثاني من الكتاب كان شديد الأهمية، لأنه عرض فيه وجهة نظره التطبيقية بشكل واضح، فاتضحت ملامح مشروعه الكبيرة من الناحية النقدية بعد أن بين الكيفيات المنهجية والحضارية التي تجب مراعاتها. فتوقف عند فكرة الكتاب الخاصة بكيفية استقبال النقد العربي للممارسات النقدية الغربية، من خلال الرواد، مثل: طه حسين، والعقاد، ولويس عوض، ومحمد مندور، وشكري عياد، وغيرهم.. إضافة إلى الأجيال اللاحقة. فقد تعاملوا مع المنجز النقدي الغربي المبني على معرفة حقيقية، كأنه مادة منتهية وغير قابلة للسجال، وأخذوها على علاتها من دون مراعاة الظرفيات الثقافية المحلية. فقد ظلوا رهن الإعجاب والنموذجية الغربية. وسرعان ما ظهر ضعف هذه الموجة الثقافية ميدانياً لأنها لا تملك الأساسيات التي تجعلها مبدعة وخلاقة. هذا تقريباً ما أراده الباحث والناقد سعد البازعي في تصوراته عن العلاقة مع الآخر.

وتبدو للكاتب في هذا السياق تجربة الناقد شكري عياد طليعية وناقدة، بالقياس لغيرها، لأنها عرفت كيف توطّن المفاهيم، والثقافة الغربية، مع مراعاة خصوصياتها الهوياتية والمعرفية. فقد كانت الهوية العربية الإسلامية عند شكري عياد وبعض مجايليه، رهاناً أساسياً. ووفق هذا المنطق سيجد طه حسين والمجموعة المذكورة سابقاً، خارج هذا المدار لأنهم جعلوا من النظريات الغربية مرجعاً كلياً، مع التفريط في خصوصياتهم الثقافية والحضارية، وهذا أمر غير صحيح، ولا يستقيم أبداً مهما كانت المبررات الشكلية التي تساق عادة في مثل هذه النقاشات. في اللحظة التي يشتغل فيها ناقد ما داخل منظومة لغوية معينة، فهو داخل ميراث ثقافي لا يمكنه أن يتخلص منه لأنه فيه، ومدون تلك اللغة. نقد الميراث ووضعه في دائرة السجال والمعرفة الإنسانية، شيء آخر غير معاداة الثقافة المحلية والحضارة التي نبذت فيها.

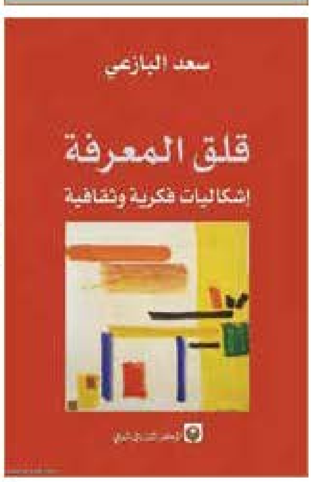
لم يكن مؤسس النقد الفرنسي هيبوليت تين، ومعه النقد التاريخي الفرنسي، مهتماً بمعرفتنا اليوم، لكنه هو من أعطى لهوية النقد الفرنسي شكلاً مميزاً، وللغة الفرنسية ولنقدها حضوراً كبيراً نتج عنه نقاد كبار غيروا المسارات النقدية الأكاديمية العالمية، من أمثال غريماس، فيليب هامون، وجيرار جنيت، ورواد ما بعد الحداثة والسيميائية والتفكيكية. من الصعب إقصاء هؤلاء وكأنهم جسد خارج التاريخ. في كل ما قام به طه حسين رغبة جامحة لوضع الثقافة العربية في مدارات العقل والعالمية. على عكس شكري عياد الذي اصطدم بالرؤية المتسيدة، في وقته، على الرغم من عقلانيته الواضحة، فأعاد إنتاجها في النهاية، لكنه لم ينتقدها جذرياً، لأن سلطان المؤسسة ليس أمراً هيناً، وإلى اليوم تظل على رأس المثقف، حتى في غيابها، فهي من يشيع سلطانها عليه ويتحكم في مساحات الحرية ويؤطرها. هذا المنطق الذي تحكم في الثقافة العربية كلياً، لم يسمح بالقطيعة مع الجزء الميت من الجسد العربي، فكانت المآلات حزينة حقيقة. لم تكن خيراً على النقد العربي، إذ لم يستطع أن يوطن النظريات كما يجب، ولا أن ينتج نموذجه الذي افترضه، الذي يمكن

سعد البازعي يمثل القوى النقدية الحية والإرادات الثقافية الفعالة ونتاجه النقدي يثير جدلاً واسعاً

عندما يتخلص النقد العربي من دائرة النقل السلبي سيتمكن من خلق روح المثاقفة مع النقد الغربي









من أغلفة كتب البازعي

أن يساعد النص العربي على الشيوع والخروج من دائرة المحلية والإسهام في المشروع النقدي العالمي. شيوع النص العربي اليوم لا يمر عبر حلقات النقد العربي كما كان الأمر سابقاً، ولكن عبر قنوات إعلامية لا علاقة لها بالنقد الذي كثيراً ما يكون تابعاً لضغط الخطاب الذي يصنعه الآخر. رواية (زينب) لهيكل ما كان لها أن تتحول إلى مرجع في الأجناس الأدبية الوافدة من خلال فعل المثاقفة، لولا الجهد النقدي الذي انخرط في السجال بكل قوة. النقد العربي اليوم لم يعد قادراً على فرض أي نموذج، قد يتبع الموجة لكنه لا يتقدمها. أعتقد أنه في سياق المثاقفة الأدبية Acculturation لا يوجد إلا مثقف عربي واحد ووحيد طرح الإشكالية النقدية وسعى لفهمها، وربطها بالتبصر النقدي والمعرفي الإنساني، هو طه حسين. باقي الفاعلين نقدياً، ظلوا يدورون في النفق نفسه، الذي لايزال يحكم ثقافتنا حتى اليوم. ليس فقط المسألة الديكارتية التي تشكل حجر الزاوية في تحرير الفكر من المسبقات، لكن طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) وضع العقل العربي أو العقل النقدي أمام تحديات كبيرة، وجعله مثار مراجعة عميقة، مهما كان رأي المؤسسة الدينية في ذلك، لأن عملها الجوهري يفترض أن يكون دينياً. يحتاج طه حسين الذي أصبحت مقاربته النقدية تهمة، أكثر منها سجالاً يفترض أن تتم مناقشته بصبر وتبصر، فقد حاول ولم ينجح لأنه ارتد بسرعة على مشروعه تحت ضغط المؤسستين الدينية والسياسية، أن يجعل من المثاقفة عتبة فكرية فقط لتحرير العقل، والذهاب به مباشرة نحو فعل التثاقف Interculturalité الذي يعني بالضرورة البحث



سعد البازعي

عن الفاعلية المحلية من خلال استيعاب الآخر، والخروج من دوائر الهيمنة. لم يكن رهانه تقليد الغرب بشكل أعمى والتخلي عن ثقافته. كان شكري عياد عقلاً حياً، وشخصية كبيرة، لكنه ظل يعمل ضمن المنظومة المتاحة، التي تسمح له بتخطي ظلم المؤسسة الثقافية المهيمنة، ولم يعد النظر في منظوراتها التي تأسست عليها. وهو ما يجعلنا نقول اليوم: ماذا بقي من شكري عياد نقدياً؟ طه حسين كان سباقاً إلى فكرة ما بعد الحداثة، التي تضع المعرفة العربية كلها بما فيها اليقين الديني الإيديولوجي، مثار جدل ونقاش عميق خاضع للعقل.

طبعاً كان من نتائج ذلك أن طه حسين حُوكم.. المحكمة برأته لكنها وضعته في المدار العام، القابل بالموجود، وأسكتت مشروعه الذي انطلق منه، على الرغم من أنه بُرئ من التهم المنسوبة إليه.. لم يتناول النقد العربي مشروعه المعرفي برؤية أكثر اتساعاً، ويسير به إلى الأمام لمناقشته وتطويره، ليس فقط باتجاه النقد الأدبي، ولكن أيضاً باتجاه عقلانية عربية تدين بالكثير للآخر، لكنها تدين أيضاً لجهدها الذي حاولت من خلاله، أن توفر شروطاً علمية للانتقال من المثاقفة إلى التثاقف المنتج. للأسف، ظل المشروع معلقاً. هذا كله يحتاج إلى حالة حقيقية من التخطي الفعلي لما هو متسيّد، وتحمل الخسارات التي تفرضها ردة فعل المؤسسات الضاغطة على المعرفة. المعرفة حرية، حرية مؤسسة على العقل والبرهان، ومن دون ذلك لا يمكن تصور المعرفة تتخطى يوماً معوقاتها عربياً، إذ ستظل تدور في الدوائر العامة التي لا تثير إشكالات جديدة، ولا جدلاً خاصاً.

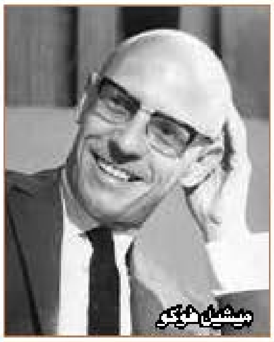
لكن النظرة المثالية التي افترضها سعد البازعي لم تكن نتائجها في النهاية مشجعة. عندما نتحدث عن المآلات النقدية، نجد أنفسنا بالضرورة عند هذه التساؤلات التي تحتاج إلى جرأة كبيرة، توافرت في طه حسين ولم تتوافر في اللاحقين. أو كما يصرح البازعي نفسه في نظرة متفائلة، وربما رومانسية أيضاً، أن النقد العربي عندما يتخلص من دائرة النقل السلبي (طه حسين، لويس عوض، سلامة موسى، وغيرهم) الذي اكتفى باستيراد المفاهيم والمصطلحات وتقنيات النقد التطبيقي من الفضاء النقدي الغربي، سيتمكن من خلال نضج تجربته من خلق الشروط الأولية التي ستجعل هذه المثاقفة خصبة وتفاعلية، ومتواشجة مع روح الثقافة العربية، ومكونات هويتها المتميزة. أين هذا المنظور

برغم مأساوية الواقع النقدي العربي توجد جيوب مقاومة تؤمن بجدوى النقد

المعرفة حرية مؤسسة على العقل والبرهان ومن دون ذلك لا يمكن أن تتخطى معوقاتها

شيوع النص العربي اليوم لا يمر عبر حلقات النقد العربي ولكن عبر قنوات إعلامية لا علاقة لها بالنقد


رولان بارت


ميشيل فوكو


إليوت


شكري عياد


ريلكي


طه حسين

الافتراضي؟ بعد كل هذه السنوات، هل وصل النقد إلى ما افترضه سعد البازعي؟ لايزال النقد العربي للأسف في نفس الدوائر، وربما أقل

للأستاذ البازعي الفضل الكبير في تحذيرنا من النقل الأعمى من الآخر، لأن ذلك سيلغي الخصوصية والميزات التاريخية، التي كان وراءها جهد نقدي عربي كبير. ربما، يجب فقط الاتفاق على: ما هو النقل الحقيقي؟ وإلا ما قيمة ثقافة غربية لا تجعلنا نعيد النظر في يقينياتنا؟ ما جدوى الاستفادة منها إذا كانت ستجعلنا نكتفي باليقينيات التي تربينا عليها؟ لا جدوى كبيرة من وراء ذلك، لأنه سيجعلنا ننظر بعين الرضا الكلي للمحن الثقافية التي أدت بنا إلى التراجع الفكري الكلي. نحن نعيش اليوم حالة تخلف مدقع، وهذا يعني بالضرورة تشغيل كل الوسائل الفكرية لتخطي حالة العجز. يحتاج هذا الميراث اليقيني الكبير إلى هزة عنيفة تقرأ وتنتقد بحرية، لمعرفة جوهر الضرر وتخطيه، وإلا ما معنى الحرية الفكرية؟

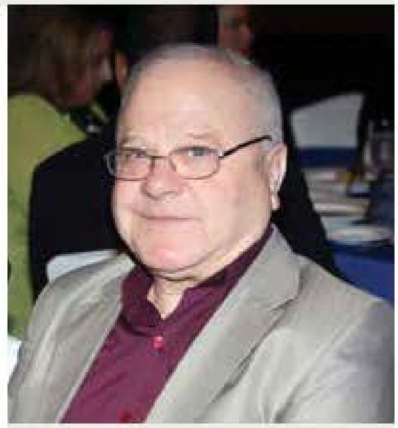
النقد واجهة للفكر بالضرورة، وقيمة نقد سعد البازعي أنه لم يتوقف عند حدود النص الأدبي والتخييل، لكنه تخطى ذلك نحو نقد الأفكار التي تعطي للنقد هوية. لا نقد خارج الأفكار، مهما كانت اختلافاتها، وخارج فعل الحرية ونقد المطلقات اليقينية السهلة. لكن أليست الشروط والمسبقات تقييداً للفكر نفسه الذي نريده أن يكون خلاقاً ومنتجاً لمعرفة جديدة؟ الشروط التي افترضها البازعي للتأثر أو للأخذ من الآخر، لم تكن واضحة.. مثلاً قوله إنه يجب ألا تلغي المؤثرات الغربية الشخصية القاعدية للمعمار النقدي العربي بكل ينابيعه التراثية وإنجازات الأجيال السابقة، ويفضل عليها علاقة التحاور والتفاعل بين المنجز النقدي الغربي والعربي. المشكلة الكبيرة ليست هنا، فالاتفاق مع البازعي أكثر من كلي. ولا أعتقد أن هناك ناقداً عربياً واحداً، حتى الأكثر تطرفاً، دعا إلى التخلص من الميراث كلياً. النقد الصارم لا يعني مطلقاً التخلي عن التراث. أي تراث! لم تكن الأسماء التي استشهد بها البازعي طه حسين، العقاد، سلامة موسى ويمنى العيد، وغيرها، أقل التصاقاً بالثقافة العربية وبتاريخها. من الصعب اختزالهم في الثقافة الغربية، كالقول إن الأصل الذي يصدر منه لويس عوض غربي، ومرجع العقاد إنجليزي، وعقلانية طه حسين فرنسية، وسلامة موسى من اليسارية الأوروبية، مع أن مفهوم اليسارية هنا، لا يعني شيئاً مطلقاً، لأنه مفهوم سياسي يحتمل

الكثير، بينما بقية المفاهيم التي وردت، هي معرفية. تأويل كلام (يمنى العيد) نحو هذا المنحى فقط لتأكيد التصور المسبق لا يفيد النقد كثيراً، وهذا ما يضع نقدنا الحديث، المستفيد من هذه المناهج، في موضع القلق والاضطراب الدائمين، ويفرض عليه، للخروج من هذا الموضع، العمل على تأسيس فكر علمي في ثقافتنا قادر على المساهمة في إنتاج مناهج نقدية علمية لها صفة الكونية ويعيدنا إلى قصة بروكوست المعروفة. عندما أثارت يمنى العيد هذه الإشكالية، كانت القصدية واضحة تماماً، هي أن هناك محاولة نقدية عربية في البحث عن رؤية كونية، ولكنها لا تضع الرؤية الغربية مثار رفض مطلقاً، ولا الرؤية العربية مثار تقديس مطلق. انتقال يمنى العيد من النقد التاريخي إلى النقد البنيوي، والنقد الثقافي، جاء وفق حاجة ثقافية ورغبة في عدم إبقاء النقد العربي سجيناً لرؤى ليست دائماً صحيحة، فقد اشتغلت دوماً على الثقافة العربية، مثلها مثل البقية التي سلف ذكرها. كل هذا لا يمنع هذا الجيل من النقاد والسابقين، من التقاطع مع عقلانية الجاحظ، وإبداعية المتنبي، وتأملية ابن رشد، وتاريخية ابن خلدون.

لقد منح سعد البازعي النقد العربي مساحات جديدة للسجال العلمي بمؤلفاته الكبيرة والمميزة، التي تدعو إلى الكثير من المعرفة والتأمل، وتدفع بنا إلى الاشتراك معه في هذا المشروع الثقافي العربي الكبير، الذي يهدف في النهاية إلى منح النقد العربي مكانته التي يستحقها.

طه حسين هو المثقف الوحيد الذي طرح الإشكالية النقدية وربطها بالتبصر النقدي والمعرفي الإنساني

البازعي حذر من النقل الأعمى من الآخر لأن ذلك يلغي الخصوصية والميزات التاريخية



نبيل سليمان

(الفلسفة في الجسد)

كتاب يرد على خطاب ما بعد الحداثة

يقرر جورج ليكوف ومارك جونسون، أننا حيوانات فلسفية. وهذه الحيوانات وحدها تعرف أنها يمكنها أن تسأل، وأنها – أحياناً – تفسّر علّة حدوث الأشياء. وهذه الحيوانات أيضاً وحدها تتمعن في معنى وجودها، ويقلقها دوماً الحب والعمل والموت والأخلاق. كما أنها وحدها تستطيع أن تفكر نقدياً في حيواتها، كي تقوم بتغييرات في سلوكها. ولكل ذلك، فإن الفلسفة تعني (لنا) الكثير. فالفلسفة تساعدنا على أن نصوغ معنى لحيواتنا، وأن نحيا أفضل. والفلسفة الجديرة بأن نحاولها هي التي تمنحنا الاستبصار العميق بمن نكون، وبمعرفة عالمنا، وكيف ينبغي أن نحيا.

مما تقدم يمضي ليكوف وجونسون، إلى أننا نحتاج إلى أن نعرف أنفسنا، في صميم بحثنا عن المعنى، حيث تشتغل مثل هذه الأسئلة: من نكون؟ كيف يعمل عقلنا؟ ما الذي نستطيع أن نغيره؟ ما الذي لا نستطيع أن نغيره؟ ما الصواب؟ ما الخطأ؟

في هذا البحث عن المعنى وفي هذه الأسئلة، يلعب (العلم المعرفي) دوره الحاسم في معاونة الفلسفة، على أن تدرك أهميتها ونفعها، والنقلة الحاسمة مع (العلم المعرفي) هي أن ما نحتاج إليه هو تصورٌ بديل لمفهوم الروحية في ثقافتنا، والذي يقوم غالباً على (عدم التجسدن) وعلى التعالي عن هذا العالم. أما البديل المنشود فهو (روحية مُجَسْدَنة).

بعد قرابة تسعمئة صفحة من كتابهما (الفلسفة في الجسد)، وبالترجمة المثلى لطارق نعمان، يقرر ليكوف وجونسون ما رأينا، ليصلا إلى القول بالعلم المعرفي، ومنه إلى (العقل المُجَسْدَن) حيث ينصّان على أنه جزء من الجسد الحي، كما ينصّان على أن خصائص العقل ليست عقلية تماماً. فهذه الخصائص مشكّلة بكيفيات حاسمة، بواسطة الجسد والمخ والعقل المُجَسْدَن إذاً يمثل الكثير جداً من هذا العالم، ذلك أن (لحمنا) غير قابل للانفصال عما دعاه الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي (١٩٠٨–١٩٦١) (لحم العالم – the flesh of the world)، أي العالم كما نشعر به من خلال الحياة فيه. فجسدنا مرتبط ارتباطاً وثيقاً بما نسير عليه، ونجلس عليه، ونتذوقه، ونشمه، ونراه، ونتنفسه.. وجسميتنا هي جزء من جسمية العالم، لكن العقل ليس جسمياً فحسب، بل هو أيضاً منفعل واجتماعي، والعقل يمتلك ثقافة، وذو تاريخ، وهو يتطور وينمو، وللعقل جانب لا واعٍ. وإذا كان نسقه المفهومي محدوداً، فنسقه التصوري قابل للاتساع. ومن الوظائف الرئيسية للعقل المُجَسْدَن أنه (تخيلي)، فنحن يمكن أن نتخيل أننا شخص آخر، ونمتلك القدرة على الإسقاط التخيلي، وعلى الحلم.

وربما يكون مفيداً هنا الانتقال إلى ملحق كتاب (الفلسفة في الجسد) الذي يبحث في النظرية العصبية للنموذج التفسيري للغة، عبر ثلاثة نماذج لجسدنة العقل واللغة، انطلاقاً من أن أمخاخنا تتكون من شبكات من الخلايا العصبية المركبة تركيباً هائلاً، والمبنية بإحكام شديد. وهكذا، تتفجر الأسئلة: كيف يمكن للأمخاخ أن تعمل بوصفها عقولاً؟ كيف تنتج البنى العصبية الخاصة المعقدة التي تمتلكها الأمخاخ، سلسلةً كاملةً من المفاهيم الإنسانية؟ أي نوع من البنى العصبية يختص بتشخيص أية أنواع من المفاهيم؟ ولماذا؟ وكيف تتعلم الأجهزة العصبية في الأمخاخ الإنسانية الأنواع المحددة من

> الأسئلة تساعدنا على أن نصوغ معنى لحيواتنا وأن نحيا أفضل بمعرفة حقيقة ما حولنا

> جسدنا مرتبط بما نسير عليه ونجلس عليه ونتذوقه ونشمه ونراه ونتنفسه

المفاهيم التي تتعلمها، واللغة التي تعبر عن تلك المفاهيم؟

عبر ذلك يبدو العلم المعرفي، وهو علم العقل والمخ، رغم حداثة وجوده، مثمراً بصورة مهولة؛ فهو يمنحنا سبيلاً لنعرف أنفسنا بصورة أفضل، وأن نرى كيف يجعل وجودنا الفيزيقي (اللحم والدم والأوتار والهورمونات والخلايا والعقد العصبية)، وما نواجهه يومياً في العالم... كيف يجعل منا كل ذلك ما نحن عليه، وهذه هي (الفلسفة في اللحم) أو (الفلسفة في الجسد) كما اختار طارق نعمان عنواناً لكتاب جورج ليكوف ومارك جونسون.

بمقدرة وبراعة (ابن الكار) يرى طارق نعمان أن الكتاب الذي ينوف على ألف ومئة صفحة هو إخضاع منطق الفلسفة لمنطق العلم المتعالي. فالكتاب يجرد (الجسد الفلسفي) وهو في كامل فتنته، ليتعرى من (لحمه الاستعاري) مقابل (جسد العلم) الفتي الفارع، لكأن الفلسفة أنثى في مواجهة ذكورة العلم الطاغية، وكأن ليكوف وجونسون يمارسان قتل (الأب الفلسفي)، بالإذن من فرويد وعقدة قتل الأب.

من السؤال (كيف يتحدى العقل المُجَسْدَن التراثَ الفلسفي الغربي؟)، يبدأ المؤلفان كتابهما الذي يحق القول فيه: إنه كتب في كتاب. والجواب عن هذا السؤال الذي شكل عنواناً فرعياً للكتاب، يبدي ويعيد في الفكر. فالفكر مُجَسْدَن، عكس ما ذهب إليه التراث الفلسفي. وكما مر منذ قليل: ينهض الفكر من طبيعة أمخاخنا وأجسادنا وخبرتنا الجسدية. والفكر ليس سمة مفارقة للكون، ولا سمة لعقل غير مُجَسْدَن. إنه مشكّل على نحو حاسم بخواص أجسادنا الإنسانية. والفكر ليس واعياً بشكل كامل، بل هو غير واع غالباً. والفكر ليس حرفياً، بل هو استعاري وخيالي على نطاق واسع. والفكر ليس منعدم الشعور، بل متورط وجدانياً. والفكر تطوري، وكتاب (الفلسفة في الجسد) يقول بداروينية الفكر، وداروينية العقل. فالفكر حتى في أكثر أشكاله تجريداً، لا يتعالى على طبيعتنا الحيوانية، بل يفيد منها، وإدراكنا لتطورية الفكر يغير علاقتنا بحيوانات أخرى. فالفكر ليس الجوهر الذي يفصلنا عن حيوانات أخرى، بل هو ما يضعنا على (متصل) معها.

يحاجج ليكوف وجونسون، عبر ما ينوف على ألف ومئة صفحة من أجل فلسفة مسؤولة إمبريقياً، فلسفة يزودها بالمعرفة اشتباكٌ نقدي مستمر مع أفضل علم إمبريقي متاح. ويؤكد الرجلان أنهما عملا على تعزيز الحوار بين الفلسفة والعلم المعرفي، حيث الغاية المثلى هي في أن يتطورا معاً، وأن يثريا بعضهما بعضاً؛ فالحنكة الفلسفية ضرورية إذا كان للعلم أن يبقى صادقاً، والعلم لا يستطيع أن يحافظ على موقف نقدي لذاته من دون أن يكون على ألفة شديدة مع الفلسفة.

تتركز جهود ليكوف وجونسون، المضنية في البرهنة على جَسْدَنة المعرفة، ومعرفية الجسد، وفي البحث في العلم المعرفي، ومنه (اللا وعي المعرفي) الذي يعدانه اليد الخفية المشكّلة للتفكير الواعي. وعبر ذلك يأتي التفصيل في الزمن، والذات، والعقل، والأخلاقية، وصولاً إلى اللغويات المعرفية حيث تركز البحث في فلسفة تشومسكي، وحيث يظهر من جديد أن هذا الكتاب يدور حول الصراع بين فلسفات قبْلية ونتائج إمبريقية في العلم المعرفي، وهذا الصراع يظهر جلياً في اللغويات، فاللغويات المعاصرة مجال معرفي مشبع بالفلسفة.

من هذا الغمر اخترت ما ساق ليكوف وجونسون في العلاقة بين العلم المعرفي والأخـلاق. فقد أكدا أنهما من عقل أخلاقي خالص، ولا مفاهيم أخلاقية خاصة، ولا أخلاقية متناغمة، كما أكدا أن (الصلابة الأخلاقية) ليست متوافقة دوماً مع (التخيل الأخلاقي)، وعلى أنه ما من أخلاق وجوبية، أي قائمة على (يجب – ينبغي) وعلى سطوة الـ (ينبغيات) والـ (يجبيات – وجوبيات).

بحسب طارق نعمان، ليس كتاب (الفلسفة في الجسد) – في اللحم – إلا رد فعل على خطاب ما بعد الحداثة، والكتاب يضع العلم في مواجهة الفلسفة، ويأخذ المترجم على المؤلفين أنهما إذا كانا قد اعترفا بفضل ميرلوبونتي، فهما يحددان لكتابهما النسب العلمي الإمبريقي، والكتاب يغفل كسواه من كتب العلم المعرفي واللغويات المعرفية، ولأسباب غير مفهومة، أبوّة الإيطالي جايمباتستا فيكو والألماني نيتشه.

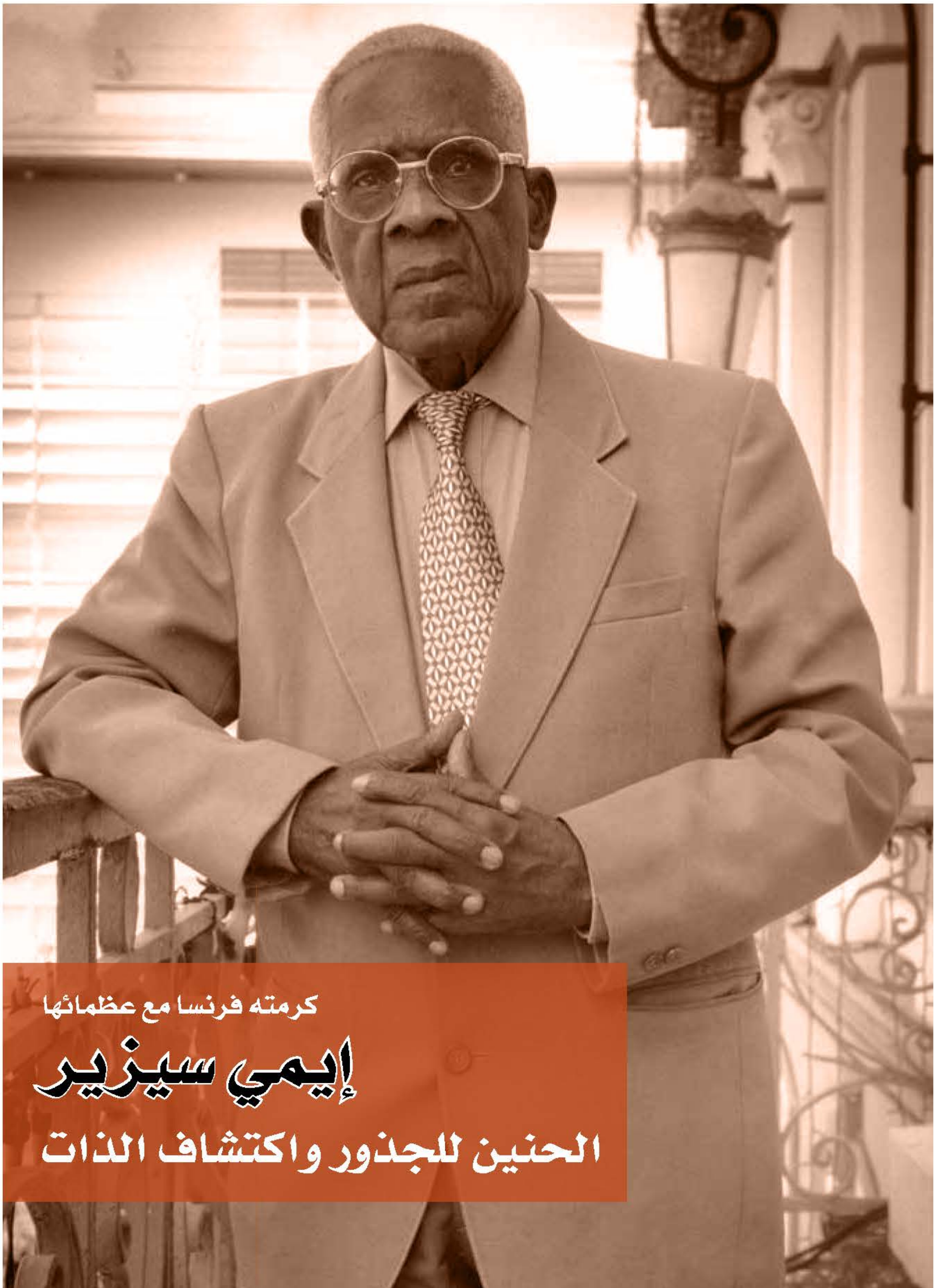
مهما يكن، وكما كتب طارق نعمان: التلخيص يمحو الشخصية مثلما يمحو مفهوم الاستعارة. لذلك اكتفيت بالإلماع إلى بعض التماعات (الفلسفة في الجسد)، لأواجه مع القارئ السؤال الواضح الذي رمانا به هذا الكتاب: هل تختار – تختارين المسؤولية الإمبريقية؟ أم افتراضات فلسفية قبْلية كما هو الحال في الألفيتين الماضيتين؟

إن معظم ما تعتقده – تعتقدينه حول الفلسفة، وحول الحياة، سوف يعتمد على جوابك.

> العقل ليس جسمياً فحسب بل هو أيضاً منفعل واجتماعي ويمتلك ثقافة وذو تاريخ وهو يتطور وينمو أيضاً

> العلم المعرفي يمنحنا سبيلاً لنعرف أنفسنا بصورة أفضل وأن نرى وجودنا الفيزيقي

> المؤلفان يحاولان البرهنة على جسدنة المعرفة ومعرفية الجسد من خلال البحث في العلم المعرفي



كرمته فرنسا مع عظمائها

إيمي سيزير

الحنين للجذور واكتشاف الذات



عمر محمد إبراهيم

سطر الشاعر والكاتب والمناضل الفرنسي ذو البشرة السمراء، إيمي سيزير Aime Cesaire (١٩١٣-٢٠٠٨)، تاريخاً مشرقاً وحفر أخاديد من الحب والفخر والتقدير لدى معارضيه قبل مؤيديه، عاش ورحل بعد أن خاض معاركه من أجل الحرية والإنسانية، وترك في ذاكرة العالم سيرة عطرة، ونضالاً ضد الاستعمار والعنصرية، ومسانداً لكل حركات الاستقلال في الهند والمغرب العربي والعالم ككل.. وقد أضحى آنذاك مع رفيقَي دربه، ليوبولد سينغور، وليون غونتران داماس، أحد أكبر وجوه ما يسمى بالتيار الأدبي الفرنكفوني، ومن ثم منح هؤلاء اللغة والأدب الفرنسي طاقة ومخيلة وذائقة مميزة.

> **عاش ورحل بعد أن خاض معاركه السياسية والأدبية من أجل الحرية والإنسانية**

وكان إيمي سيزير قد كرس كل حياته لقضية (السود)، وما دعوته وفكرته للعودة إلى الوطن الأم، إلا حلقة من سلسلة الاعتزاز بقوميته وشجاعته ونضاله، وهي الفكرة التي تبلورت وانبثقت في عقله منذ مرحلة الصبا، وخاض من أجلها جل معاركه السلمية تارة، والراديكالية تارة أخرى، من خلال شعره وأدبه وكتاباته الفكرية (نعرف أنفسنا عبر العودة إلى جذورنا واكتشاف ذاتنا).

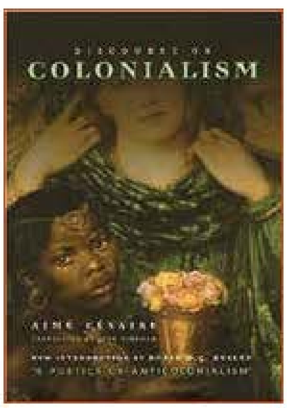
ولد إيمي سيزير في عام (١٩١٣) لأسرة تعمل في الزراعة شمال شرقي جزيرة المارتينيك، وهي منطقة تابعة لفرنسا أو ما يسمى بأقاليم ما وراء البحار، وهي جزيرة مرتبطة بأصولها الإفريقية. ولم يقف الفقر أو كثرة عدد أفراد أسرته، أو بشرته السمراء التي تعود إلى جذوره الإفريقية عائقاً في طريق تفوقه الدراسي، ومن ثم الذهاب إلى فرنسا عبر منحة دراسية لاستكمال دراسته، وهناك التحق بثانوية (لوي لو غران) بباريس، وهي من أرقى المدارس الثانوية الفرنسية.. وهناك اصطدم الشاب الأسمر إيمي بقسوة المعاملة العنصرية التي تلقاها، والتي لم ينقذه من غولها إلا عزيمته وشجاعته، وفي تلك الحقبة كان إيمي سيزير قد تعرف إلى كل من السنغالي ليوبولد سينغور، والسوري عصمان أوسي، وقد شكل الثلاثة طليعة مقاومة ضد نظام التفرقة العنصرية.. وقادتهم نقاشاتهم وحواراتهم لاكتشاف أن الإحساس بالهوية والإصرار على التمسك بها هو الطريقة الوحيدة لرفضها ومنعها.

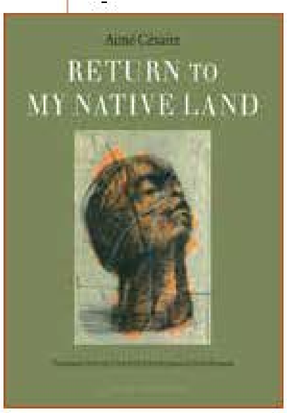
ولم يكن إيمي سيزير حين أطلق مصطلح (الزنجية) عام (١٩٣٤) بالمفهوم الثقافي والأدبي، وليس السياسي أو العنصري، مدركاً أنها ستتردد عبر أركان العالم بقوة، وستعبر حدود كل القارات، معلنة رفضها لكل ما هو عنصري واستعماري.. وأيضاً أضحت شعلة فكر وبصيص أمل لتجسيد تطلعات وتصورات أصحاب البشرة السمراء، وفي الوقت ذاته مقدمة طبيعية نحو الاعتراف بالهوية الثقافية لكل من هو أسود، والعمل على ضرورة التقارب والمساواة بين كل البشر.

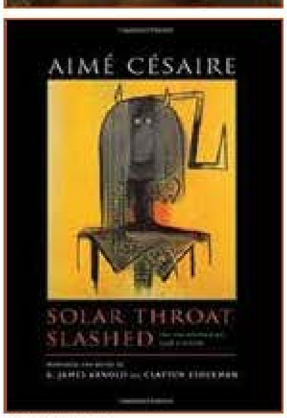
من هنا بدأت (الزنجية) تترسخ كحركة إنسانية نشطة يصغي إلى ندائها كل المظلومين في العالم، وقال إيمي في صرخته المشهورة: (أنا أنتمي لأولئك الذين يقفون مع المظلومين).

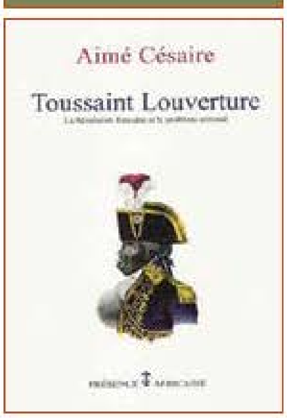
وكانت ثلاثينيات القرن الفائت حاسمة في مصير إيمي سيزير، فقد نجح في الالتحاق بالمدرسة الفرنسية العليا للأساتذة، والتي توصف بمدرسة النخبة.. وأحدث ضجة كبيرة آنذاك حين نشر كتابه المعنون (مذكرات العودة إلى الوطن الأم) عام (١٩٣٥)، والذي كان تحفة أدبية أدهشت المجتمع الثقافي الفرنسي والعالمي وقتها، ما دعا أيضاً (أندريه بروتون) رمز الحركة السريالية وقتها لاستقطابه والإشراف على كتابه التالي (الأسلحة العجيبة) عام (١٩٤٦).

وفي خضم اتساع نطاق الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، والتي بلغت شرارتها قلب فرنسا، قرر

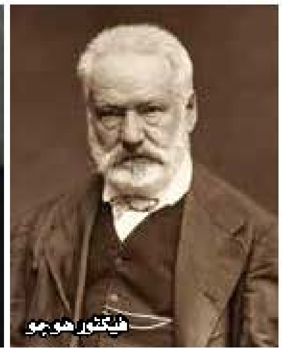




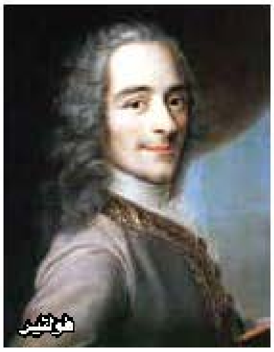




من أغلفة كتبه


فيكتور هوجو


أندريه بروتون


فولتير

إيمي الوقوف بجوار فرنسا المحتلة آنذاك من قبل القوات النازية، ومع انتهاء الحرب كانت قد تكونت لدى إيمي سيزير النزعة اليسارية، وانخرط في الحياة السياسية الفرنسية باعتباره وجهاً إنسانياً ناقداً للمجتمع الاستعماري، ومارس العمل السياسي بحنكة رفيعة، ما لفت إليه الانتباه، فحاز منصب عمدة مدينة (فور دو فرانس)، وظفر بمقعد نيابي برلماني عن المدينة أيضاً عام (١٩٤٥).

وخلال اثنتي عشرة سنة داخل البرلمان، طرح إيمي سيزير فكرة مشروعه، وهو ضرورة منح إقليم المارتينيك الحكم الذاتي، والذي يحمل قدراً عالياً من الرغبة في الاستقلال الاقتصادي، مع الحفاظ على الطابع الثقافي للإقليم، ومن ثم الخروج تدريجياً من نار الاستعمار والعنصرية البغيضة، وهي الرؤية التي كان إيمي سيزير قد طرحها في كتابه (خطاب حول الاستعمار) عام (١٩٥٠)، والذي سلط فيه الضوء على العلاقة بين الحركة النازية والعنصرية الاستعمارية، وهي الرؤية التي أيدها معه كل من رفقائه (فرانز فانون وإدوار غليس) وغيرهما.

وفي عام (١٩٥٧) أصدر كتابه (رسالة إلى موريس ثوريز)، والذي حمل داخل طياته إصرار إيمي على قناعته وأفكاره التي لا تلين ولا تتغير.

وفي تلك الفترة المليئة بالزخم السياسي، لم تأخذه السياسة عن كتابة الأدب والشعر، بل أبدع في ما يسمى بالأدب الراديكالي العنيف ضد الاستعمار والعنصرية، وأصدر (شمس عنق مقطوع) عام (١٩٦٠)، و(موسم في الكونغو) عام (١٩٦٦) وغيرهما.. ودوى بالكثير من الأشعار


مدينة باريس

في كل محفل، وفي (دفتر عودة إلى بلدتي) وهو من وجهة نظر معارضيه أعظم ما كتبه إيمي عن معاناة وصرخات أمته الآتية من أزمنة بعيدة الغور ضد الاستعمار والعنصرية فيقول:

(زنوجتي ليست برجاً ولا كاتدرائية / إنها تغوص في لحم الأرض الأحمر / تغوص في لحم السماء المتقدة / وتخترق طبلة الإرهاق المحتم).

وفي فترة الستينيات من القرن الفائت اتجه إيمي سيزير إلى عالم آخر بجوار عالم السياسة، وهو المسرح، وأشرف على مراجعة نصوص مسرحية (مأساة الملك كريستوف) عام (١٩٦٣)، وكتب بعد ذلك مسرحيتي (فصل في الكونغو) و(العاصفة).

وفي عام (٢٠٠٥) رفض إيمي سيزير استقبال رئيس فرنسا آنذاك نيكولاي ساركوزي، لاعتراضه على قانون (٢٤) فبراير الذي يشيد بأفضال الاستعمار الفرنسي على كل الجزر والبلدان التي احتلها.

وفي التاسع من إبريل عام (٢٠٠٨) رحل إيمي سيزير عن عمر يناهز (٩٤) عاماً إثر تعرضه لمشكلات بالقلب، تاركاً إرثاً كبيراً من القيم والأفكار التي تدعو للحرية والمساواة والحياة الكريمة لكل البشر.. وخرجت فرنسا ورئيسها في تشييعه في جنازة وطنية ودفن في المارتينيك.. وبعد ثلاث سنوات من وفاته كرمته فرنسا بإدخال رفاته إلى مقبرة العظماء (البانثيون) بفرنسا، ليجاور الشعراء والأدباء والمفكرين الكبار، أمثال فيكتور هوجو، وإميل زولا، وفولتير، الذين سبقوا إيمي سيزير في النضال من أجل الحرية والعدالة الإنسانية من خلال جل أعمالهم الأدبية والثقافية.

لقد عاش ورحل مؤمناً بمبادئه، ثابتاً على مواقفه، من نبذ العنف وإلغاء نظام التفرقة العنصرية، ووجوب حصول أصحاب البشرة السمراء على جل حقوقهم، ومساواتهم مع غيرهم في الحقوق والواجبات ليس في فرنسا فقط، بل في كل مكان في العالم.

لم تأخذه السياسة عن الأدب والشعر فدوت أشعاره في كل المناسبات والاحتفالات السياسية والأدبية

سجل تاريخاً مشرفاً وحفر أخاديد من الحب والتقدير لدى معارضيه قبل مؤيديه

لم تكن بشرته السوداء عائقاً في طريق تفوقه ونضاله ومواقفه ضد العنصرية



صرح ثقافي عالمي ينشر المعرفة

مكتبة الإسكندرية

اتسع مفهومها إلى مؤسسة تُعنى بالثقافة والعلم والفنون



رانيا حسن

تعد مكتبة الإسكندرية التي تحتفي بمرور (١٥) عاماً على إنشائها صرحاً ثقافياً وتنويرياً، استطاع أن يحدث نقلة في الفكر والعلم والمعرفة، ويكون واجهة مصر للعالم، من خلال ما تقدمه من خدمات معرفية وأكاديمية، وأنشطة وأبحاث علمية، لتجتمع في طياته الفنون والعلوم والثقافة معاً، فهي تمتلك نحو (١٥) مركزاً بحثياً يستخدم لخدمة الإنسان، فضلاً عن (٦) متاحف تحتوي على مجموعة من الكنوز الأثرية الفريدة، وتحمل على عاتقها توثيق التراث الحضاري على المستوى المحلي والعربي والعالمي، باستخدام التقنيات الحديثة؛ لذلك نجحت في استقطاب نحو مليار زائر على شبكتها، وهذا ما جعلها من أفضل (١٠) مكتبات على مستوى العالم، كما أنها رابع أكبر مكتبة فرانكفونية في العالم.

وتتكون من (١٠) قطاعات، منها المكتبات وتكنولوجيا المعلومات والبحث الأكاديمي، وبحسب آخر تقرير خاص بالمكتبة خلال الفترة من يوليو (٢٠١٦) وحتى يونيو (٢٠١٧) قامت بتنظيم واستضافة أكثر من (١١٧١) فعالية، منها (٢٩٧) محاضرة، و(١١٦٢٠٢) ورشة عمل، وأقامت (١٦١) حفلاً و(٣٤) معرضاً و(٩٦) ندوة، وقامت المكتبة أيضاً بتنظيم (٥١) دورة تعليمية وتدريبية.

ونجحت مكتبة الإسكندرية في توصيل رسالتها للعالم، من خلال نشرها للعلم والثقافة، كما أنها أعادت الروح مرة أخرى للجسد فخرجت من رحم المكتبة القديمة، التي أنشئت عندما قدم (ديمتريوس الفاليري) وهو فيلسوف يوناني وطرح فكرة تأسيس مكتبة الإسكندرية القديمة للملك بطليموس الأول، وفي عام (٢٨٨ ق.م) قام الملك بطليموس الأول بتأسيس مكتبة الإسكندرية القديمة، وكانت مكتبة الإسكندرية القديمة تحتوي على (٧٠٠,٠٠٠) لفافة بردي بما يوازي (١٠٠,٠٠٠) كتاب، وتعتبر اللغة العبرية أول لغة تمت ترجمتها في المكتبة.

وفي عام (٣٩١) وأثناء الصراع الدائر بين الديانة المسيحية والوثنية، تهدم معبد السيرابيوم بجميع محتوياته، إضافة إلى المكتبة الصغرى. وتلاشت المكتبة القديمة نهائياً في (٤٠٠) ميلادية نتيجة الحروب المتعاقبة، لا يوجد شيء متبق من مكتبة الإسكندرية القديمة، إلا بردية وحيدة، وتوجد نسخة طبق الأصل منها داخل متحف المخطوطات في المكتبة، بينما أصل البردية موجود بالمكتبة القومية في فيينا.

وفي عام (١٩٧٢) أطلق د. مصطفى العبادي، أستاذ التاريخ اليوناني والروماني



بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، أول نداء دولي لإعادة إحياء مكتبة الإسكندرية، وفي عام (١٩٨٩) نظمت الحكومة المصرية بالتعاون مع اليونيسكو مسابقة معمارية لاختيار أفضل تصميم لمكتبة الإسكندرية.

وفاز بالجائزة الأولى المكتب النرويجي (سنوهتا): المهندس المصري إيهاب الحباك والذين قاموا جميعاً بتصميم مكتبة الإسكندرية الجديدة، بينما كان مكتب د. ممدوح حمزة هو المكتب الاستشاري للمشروع.

واستغرق إنشاء المكتبة (٦) سنوات من (١٩٩٥ حتى ٢٠٠١)، وفي (١٩ أكتوبر ٢٠٠٢)، تم الافتتاح الرسمي لمكتبة الإسكندرية ،ويذكر د. مصطفى الفقي مدير مكتبة الإسكندرية أن مصر لطالما كانت سفيرة العالم في الثقافة ومصدر إشعاع ثقافي وتنويري، فالثقافة هي أغلى سلعة تصدرها للعالم، وهي المتغير المستقل في حركة المجتمعات الدولية. وأضاف أن مكتبة الإسكندرية تركت بصمتها على الساحة الدولية في هذا المجال، كما يؤكد الفقي أن المكتبة تسعى إلى أن تكون مركزاً للتنوير ،وتعزيز الحوار والنقاش العام، من خلال الفعاليات المتعددة التي تقوم بها، سواء في (صالون الإسكندرية)، و(رواق المعرفة)، و(بيت السناري)، والتوثيق والنشر العلمي.

ويوضح أن المكتبة لا تخاطب النخب المثقفة فقط، بل تسعى من خلال (سفارات المعرفة) التي بلغ عددها عشرين سفارة إلى الوصول للباحثين والدارسين في مختلف المحافظات، والتي تتيح لروادها الاطلاع على مصادر المكتبة بالجامعات المتعددة ،ومتابعة الأنشطة التي تجرى فيها لحظة بلحظة من أي مكان، كما أنها تمتلك إمكانات مادية وبشرية مهمة، وقد شهدت العديد من الفعاليات المهمة محلياً وإقليمياً ودولياً، منها مؤتمر مواجهة التطرف السنوي، ومؤتمر الفن الإسلامي يواجه التطرف، وإطلاق جوائز سنوية للشباب المبدعين وتوثيق ذاكرة العرب.

ويرى الدكتور خالد عزب رئيس قطاع المشروعات في مكتبة الإسكندرية، أن المكتبة تخطت المفهوم المتعارف عليه في وجود الكتب والاطلاع عليها، فقد أصبحت مصدراً لإنتاج ونشر المعرفة في كافة تخصصاتها، لأنها تملك مراكز بحثية لإنتاج ما يحتاج إليه الإنسان والدولة والمجتمع على الصعيدين المحلي والدولي، وذلك يظهر في حجم الخدمات التي تقدمها المكتبة والتي جعلتها من أفضل (١٠) مكتبات على مستوى العالم، ليتسع مفهومها من مجرد مكتبة أو مركز ثقافي إلى مؤسسة ثقافية تنويرية معنية بالعلم والثقافة والفنون، من خلال تقديم أكبر وأهم المشاريع الثقافية، وتمتلك مجموعة كبيرة من الخدمات المقدمة على شبكة الإنترنت، وهذا ما جعل زائريها يصلون لنحو المليار زائر، أيضاً تعد أكبر مركز ثقافي منتج للمعرفة على شبكة الإنترنت باللغات المتعددة ومنها العربية، وهذا ما يميز خدماتها، فضلاً عن أنها تمتلك نحو (٢،٢٠٠) مليون كتاب، ومن أهم خدماتها مشروع (المكتبة الرقمية العالمية المعنية بالتراث العالمي)، والذي كان بمبادرة من مكتبة الكونجرس الأمريكي وبرعاية ومشاركة تقنية من مكتبة الإسكندرية، وتم إطلاقه في عام (٢٠٠٩)، والتي قمنا بضخ مجموعة هائلة من المخطوطات والكتب النادرة منها (وصف مصر)، والأفلام والصور بسبع لغات: العربية والإسبانية والإنجليزية والفرنسية والبرتغالية واليابانية والروسية، ويهدف هذا المشروع الضخم إلى تضييق الفجوة الواسعة بين الثقافات والشعوب.

تأسست عام (٢٨٨) ق.م وضمت مئة ألف كتاب قبل أن تحرق في عام (٤٠٠) م

مشروع (توثيق ذاكرة العرب) يحافظ على تراث الوطن العربي



مكتبة الإسكندرية


جدارية المكتبة وحولها البحيرة الصناعية

أيضاً من أهم المشاريع (ذاكرة مصر المعاصرة)، وفيه توثيق للقرنين (١٩و٢٠) من تاريخ مصر، من خلال الوثائق والصور والشخصيات والحياة الاجتماعية والعملات والمقالات، ومن خلال شبكة الإنترنت وبالتعاون مع المعهد الدولي للدراسات المعلوماتية، ويحتوي الفهرس على (١٤) مدخلاً نوعياً للمواد المختلفة، ويضم نحو (١٢٠) ألف مادة، فضلاً عن الصور ويبلغ عددها نحو (٨٢٥٣٨)

ثم يأتي (مشروع ذاكرة العرب)، وهو من أكبر المشاريع لتوثيق تراث الشعوب في الوطن العربي خلال القرنين الأخيرين، خاصة أن بعض الدول تعرضت لحروب دُمِّر بعض تراثها مثل العراق واليمن والصومال وسوريا، ويعمل عليه عدد من المراكز البحثية، وقد تم جمع الأرشيف الصحافي والصور والوثائق لكل بلد عربي، ويسعى هذا المشروع للحفاظ على التراث العربي وسينطلق العام القادم.

وأضاف، نعمل على إحياء الأماكن الأثرية وجعلها مراكز لتعليم الفنون والمعرفة داخل الأحياء الفقيرة مثل (بيت السناري) بحي السيدة زينب، كما نقيم العديد من الندوات والمؤتمرات التي تهم المجتمع مثل (مؤتمر مكافحة الإرهاب والتطرف)، والتي جاءت على عدة محاور، الأول إقامة دورات عن الثقافة العربية بلغت (٣١) دورة في قرى ومدن مصر، واستهدفت الشباب من (١٥ إلى ٣٥) سنة، أما المحور الثاني فيقوم على الرصد والتحليل والبحث: فيرصد اتجاهات المتطرفين وكيفية تفكيرهم، ومن جانب آخر نهتم بغرس قيم التفكير المستقبلي وترسيخ علة المستقبليات ونشرها في سلسلة (أوراق) التي تصدرها المكتبة، لتحفيز الجيل الجديد على النشر في هذا العلم.

ومن أهم القطاعات في مكتبة الإسكندرية، قطاع التواصل الثقافي، لأنه يعد ذراع مكتبة الإسكندرية للتواصل بينها وبين المجتمع ونشر وإتاحة المعرفة، والمنصة التي ترعى وتشجع الإبداع الفني والابتكار العلمي لجميع الفئات العمرية كما يقول د. محمد سليمان رئيس القطاع، وذلك من خلال تنظيم عدد من الأنشطة والفعاليات، التي تدور بصورة أساسية حول الفنون والعلوم والتراث، ويضم القطاع بين جنباته مجموعة مهمة من المتاحف، وهي: متحف الآثار ومتحف المخطوطات ومتحف السادات، إلى جانب متحف تاريخ العلوم ، إضافة إلى عدد من المراكز العلمية والثقافية والفنية.

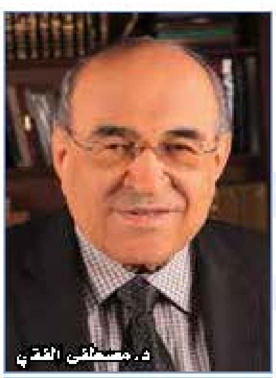
ويتابع رئيس قطاع التواصل الثقافي: كما نقوم بتنظيم عدة مؤتمرات سنوية، هدفها ترسيخ المفاهيم العلمية، والتوعية بأهمية العلوم والتكنولوجيا والتراث والفنون عند طلبة المدارس والجامعات، ولعل من أبرز هذه المؤتمرات مؤتمر (إنتل للعلوم والهندسة)، ويجذب الانتباه إلى أهمية البحث العلمي والأسلوب المناسب لتنفيذه، من خلال مشروعات تقدم من الطلبة ويتم اختيار العشرة الأوائل لتمثيل مصر في إحدى أكبر المسابقات على مستوى العالم في معرض (إنتل الدولي للعلوم والهندسة) في الولايات المتحدة الأمريكية.

نقوم بتنظيم عدة مؤتمرات سنوية هدفها ترسيخ المفاهيم العلمية والتوعية بأهمية العلوم والتكنولوجيا والتراث والفنون

بلغ عدد زوارها نحو المليار زائر وتعتبر من أفضل المكتبات في العالم


خالد عزب

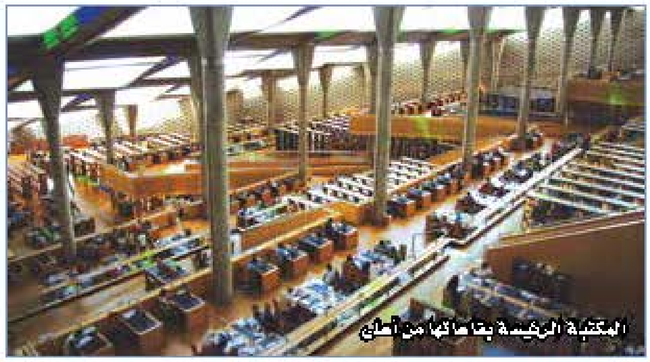

محمود نخيلة


د. مصطفى الفقي


لمياء عبد الفتاح


د. محمد سليمان


د. حسين عبد البصير



المكتبة الرئيسية بقاعاتها من أعلى



مجموعة فريدة من العصر اليوناني والروماني داخل متحف الآثار بالمكتبة



قاعة المطالعة في مكتبة النشء



قاعة آثار حفائر مكتبة الإسكندرية

وقد بلغ عدد زوار متحف المخطوطات، حتى نهاية عام (٢٠١٧) نحو (١٤) ألف زائر، كما بلغ عدد الزيارات لمتحف السادات ما يقرب من (٣٨) ألف زائر، وكذلك عدد زيارات متحف الآثار بلغ ما يقرب من (٤١) ألف زائر.

ثم تأتي (سفارات المعرفة) التابعة لقطاع التواصل الثقافي، فقد بلغت حتى الآن عشرين سفارة منتشرة خارج الحيز الجغرافي لمدينة الإسكندرية، لتكون نموذجاً مصغراً للمكتبة الأم، وامتداداً لها في كافة المحافظات داخل أروقة الجامعات المصرية وذلك خدمةً للباحثين والطلاب.

كذلك يعمل مركز المخطوطات حالياً على إصدار العدد الأول من أول دورية متخصصة في علوم المخطوطات باللغات الثلاث: العربية والإنجليزية والفرنسية، والتي سيتم إصدارها سنوياً، ونتيجة لمجهود قطاع التواصل الثقافي الملموسة، فقد حصل على عدد من الجوائز خلال العامين الماضيين، حيث فاز متحف المخطوطات بجائزة (يوم في متحف) للأطفال التي منحتها له اللجنة الوطنية المصرية للمجلس الدولي للمتاحف ICOM Egypt في شهر مايو من عام (٢٠١٧).

ويؤكد د. حسين عبدالبصير مدير متحف الآثار والمشرف على مركز د. زاهي حواس للمصريات بالمكتبة، أنها تتميز بوجود (٦) متاحف منها (٥) داخل المكتبة نفسها، وأهم هذه المتاحف هو متحف (الآثار) الذي يسجل حضارة مصر منذ العصر الفرعوني مروراً باليوناني والقبطي ثم الإسلامي، ويضم نحو (٢٢٧٦) قطعة أثرية منتقاة من مواقع ومتاحف مصرية، ليتميز هذا المتحف بالتنوع ثقافياً وحضارياً، لأنه يرصد حضارة (٥٠٠٠) عام، ويعد من أهم مقتنياته (رأس الإسكندر الأكبر)، ومن أهم محتوياته متحف المخطوطات و(كسوة الكعبة)، ثم متحف الإسكندرية عبر العصور ليشكل بانوراما عن المدينة ويستعرض أقدم العصور في مدينة الإسكندرية حتى القرن الـ(٢٠).

وتوضح لمياء عبدالفتاح رئيسة قطاع المكتبات أن قطاع المكتبات يحتوي على كتب سمعية وبصرية وأيضاً دوريات، فضلاً عن الكتب الإلكترونية وتبلغ الأوعية المعرفية نحو (٢,٢٠٠) مليون كتاب.

ويحتوي قطاع المكتبات على المكتبة الرئيسية، التي تقدم خدمات أساسية هي خدمة المراجع والبحث والتواصل الإلكتروني وإعداد قوائم مختارة من المراجع في موضوعات معينة، ونقدمها للباحثين باستقطاب المادة العلمية من (قطاع البحث الأكاديمي).

ويؤكد محمود نخيلة نائب مدير إدارة الأمن الصناعي والسلامة المهنية، أن المكتبة تتبع أنظمة عالمية للحفاظ عليها من الكوارث الطبيعية والسرقات، ويقول: نتبع أنظمة آلية وأنظمة يدوية، فضلاً عن أنظمة متعددة للإطفاء في حالة وجود حريق، ويضيف: يقوم قسم الأمن والسلامة، بعمل خطط للكوارث وخطط للأزمات لحماية المكتبة، إضافة لإطلاعنا على أحدث الأجهزة التي تخص الأمن والسلامة على مستوى العالم، بما يتناسب مع مقام مكتبة الإسكندرية ومكانتها العالمية.

تركت بصمتها الثقافية على الساحة الدولية بكنوزها وفاعليتها وجوائزها ومؤتمراتها في مواجهة التطرف والإرهاب

الأدب العربي مترجماً إلى الإنجليزية..

رؤية جديدة منصفة



اعتدال عثمان

هناك نظرة جديدة إلى ترجمة الأدب العربي إلى الإنجليزية، ترى الترجمة بوصفها حوار أنداد بين سياقين فنيين متساويين، وذلك بخلاف نظرة تقليدية كانت سائدة، إلا في حالات محددة حين تفرض القيمة الأدبية نفسها على الأعمال المختارة للترجمة كفوز كاتب عربي بجائزة كبرى، مثلما نجد في حالة نجيب محفوظ، وحصوله على جائزة نوبل عام (١٩٨٨). أما الاختيار التقليدي للأغلبية العظمى من الأعمال المترجمة، فمشتق من تصورات استشراقية نمطية عن الوطن العربي، تقدم فهماً مريحاً ومرضياً للقارئ الغربي المستهلك للأدب المترجم، تضمن من وجهة نظر الناشر جذب هذا القارئ إلى استكشاف تلك العوالم الغامضة المليئة بالسحر والأسرار، ومن ثم تحقق لطرافتها ومغايرتها زيادة في المبيعات، وتوسيع هامش الربح، فالنشر صناعة أو (بيزنس) لا بد له من مراعاة ضرورات التسويق، وكثيراً ما تصدر هذه الترجمات مزينة بصور الغلاف المستمدة من تلك التصورات الاستشراقية نفسها، سواء أكانت من لوحات الرحالة الغربيين في مراحل تاريخية سابقة، أو صور حديثة تعيد إنتاج التصورات الثابتة، بغض النظر عن موضوع الكتاب.

كذلك تنحو بعض الدراسات المشبّعة بهذه النظرة إلى تناول الأدب باعتباره امتداداً لحقول الدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية بعيداً عن قيمته الأدبية والفنية، وكأنه ثقب للتلصص، والبحث والكشف عن صورة الآخر المصوغة سلفاً. هذا التوجه الذي أضاء أبعاده إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق» وفي دراساته الأخرى المهمة يخفي نوعاً من الاستعلاء والتفوق للغرب، فيما يظهر – في أحسن الأحوال – تعاطفاً زائفاً أو شفقة هشة مصنوعة.

أما النظرة المغايرة لترجمة الأدب العربي، فيتبناها دارسون جادون تصدر أعمالهم عن جامعات عريقة، ومن أهم هذه الأعمال الكتاب الموسوعي الضخم الذي أعدته وترجمته الكاتبة والباحثة الفلسطينية المرموقة سلمى الخضراء الجيوسي وصدر عام (٢٠٠٨) عن مطبعة جامعة كولومبيا بعنوان (الأدب القصصي العربي الحديث) KModern Arabic Fiction ويتضمن مختارات من أعمال أكثر من مئة وأربعين أديباً عربياً، من بينهم نجيب محفوظ ويوسف إدريس وجبرا إبراهيم جبرا وزكريا تامر وعبدالرحمن منيف وجمال الغيطاني وسلوى بكر وغيرهم. وكذلك كتاب الناقد العراقي صالح جواد الطعمة، أستاذ الأدب العربي بجامعة إنديانا بعنوان: (الأدب العربي في الترجمة/ صدر عن «دار الساقي» عام ٢٠٠٥)، إلى جانب مختارات من الأدب العربي المترجم لبسام خليل فرنجية (صدرت عن مطبعة جامعة ييل عام ٢٠٠٥)، ومختارات أخرى لطارق الخالدي (صدر عن مطبعة جامعة إدنبرة عام ٢٠١٦)، إضافة إلى ما تصدره مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة من روايات حديثة مترجمة، حصلت طبعاتها العربية على جائزة نجيب محفوظ التي تعقدها الجامعة سنوياً، وتلقى اهتماماً واسعاً في الدوائر الأدبية.

وفي هذا السياق، لا بد أن نذكر أيضاً اتساع خريطة ترجمة الأدب العربي المتميز، بفضل اهتمام عدد من الجوائز الأدبية بهذا الجانب ومن أهمها (الجائزة العالمية للأدب العربي) أو جائزة (البوكر العربية) التي انطلقت عام (٢٠٠٧) بدعم من دائرة الثقافة والسياحة بأبوظبي ومؤسسة (بوكر) البريطانية، وأسهمت في وضع الأدب العربي الحديث على خريطة الأدب العالمي.

نستطيع أيضاً أن نلمح بوادر هذا التحول مبكراً في ريادة دينس جونسون ديفيز (١٩٢٢– ٢٠١٧) شيخ المترجمين الأجانب إلى العربية، إلى جانب جهود أخرى مرموقة لعدد من المترجمين الجادين، تبرز من بينهم أعمال لأستاذتين جامعيتين متخصصتين في الأدب العربي هما: مارلين بوث، وكارولين سيمور.

أما على شبكة المعلومات الدولية، فنجد مواقع رصينة متخصصة في التعريف بالأدب العربي المترجم، وفق معايير فنية معتمدة من بينها موقع ArabLit الذي أنشئ عام (٢٠٠٩) بجهود ذاتية، ويعقد مسابقة سنوية لاختيار أفضل القصص المترجمة حديثاً من العربية إلى الإنجليزية، وقد حصل الموقع على جائزة أفضل مبادرة ترجمة أدبية في معرض الكتاب بلندن عام (٢٠١٧)

ومن الملاحظ أن عدداً من أصحاب مبادرات ترجمة الأدب العربي في الخارج، يتعاونون في معظم الأحيان مع مجلات أدبية تصدر عن جامعات راسخة مرموقة، لا تبغي الربح، وتمول نفسها بواسطة دعم الجامعات نفسها، والمنح المختلفة المتاحة لهذا النوع من النشر، إضافة إلى اشتراكات القراء. ومن أهم هذه المجلات التي حققت طفرة جديدة في مجال ترجمة الأدب العربي مجلة (ذي كومون) The Common الصادرة عن جامعة آمهيرست الأمريكية العريقة التي خصصت عدداً خاصاً (عدد رقم ١١ الصادر ربيع عام ٢٠١٦) للقصة العربية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية.

ونشرت فيه المجلة أعمالاً مختارة من خمسة عشر بلداً عربياً، تمثل منظوراً واسعاً للإبداع القصصي العربي، انعكس في نصوص للكاتب السوري زكريا تامر، والكاتب المصري محمد المخزنجي، والكاتب العراقي محمد خضير، والكاتبة الإماراتية فاطمة المزروعي، والكاتب التونسي حسونة المصباحي، والكاتبة الكويتية استبرق أحمد، والكاتب الجزائري عبد الرزاق بوكبة الذي اختير واحدا من أفضل أربعين كاتباً عربياً شاباً، إضافة إلى كتاب آخرين من مختلف البلاد العربية. والقارئ المطلع على العدد المتوافر على شبكة المعلومات، يستطيع أن يتبين بوضوح أن معايير الاختيار اعتمدت على الجدارة الفنية والقيمة الأدبية والإضافة إلى النوع الأدبي، ومن ثم تقديم جرعة فنية مركزة تمثل نسبياً اتجاهات وأجيالاً متباينة، يصح أن نطلق عليها كتابة عربية جديدة – شكلاً وموضوعاً – على اختلاف الأجيال. أما الترجمة فقد اعتمدت على التدقيق والمراجعة، بحيث نقلت روح النصوص وأجواءها بمهارة، وصوغ لغوي رصين، ومهنية عالية.

وقد أشرف على تحرير هذا العدد الخاص من المجلة الكاتب والشاعر والناقد الأردني الشاب هشام البستاني الذي أشاد بهذا الإنجاز باعتباره يحقق مستوى أدبياً رفيعاً، يضاف إلى الجهود السابقة في الولايات المتحدة الأمريكية. وعلى الرغم من اتساع خريطة ترجمة الأدب العربي حديثاً، فإن بعض الاحصائيات تشير إلى أن نسبة ما ينشر مترجماً إلى الإنجليزية من لغات العالم الأخرى كلها، لا تتعدى نسبة ضئيلة من إجمالي الكتب المنشورة هناك في العام الواحد. أما حصة الأدب العربي ضمن هذه النسبة فصادمة، إذ لا تجاوز (١٪) من تلك النسبة الضئيلة للكتب المترجمة بصورة عامة.

وعلى الرغم من هذه الحقائق فإن الصدى الطيب الذي أحدثه ذلك العدد الخاص من مجلة (ذي كومون) في الأوساط الأدبية الأمريكية – وغيرها من البلاد التي تعد فيها الإنجليزية اللغة الأم – قد أدى إلى أن يخطط البستاني مع هيئة تحرير المجلة (تصدر مرتين سنوياً) لمشروع ممتد ستنشر المجلة بناء عليه في كل عدد من أعدادها ملفاً خاصاً يستضيف بلداً عربياً بعينه أو (ثيمة) كتابية محددة، مترجماً عن العربية. وكانت أولى ثمار المشروع التعاون بين جريدة (أخبار الأدب) المصرية ومجلة (ذي كومون)، فصدر عدد (٢٩) إبريل ٢٠١٨ من (أخبار الأدب) مشتملاً على ملحق خاص يحتوي على نصوص مختارة من القصة الأردنية، تنشر بالتزامن مع نشر النصوص نفسها مترجمة إلى الإنجليزية في مجلة (ذي كومون). وتشير الجريدة إلى أن هذا الملف فاتحة لملفات شبيهة ستنشر بالتزامن مرتين سنوياً بالإنجليزية والعربية. أما الملف الأول، فيتضمن نصوصاً لتسعة كتاب هم: غالب هلسا، وماجدة العتوم، وجعفر العقيلي، وهيفاء أبو النادي، ومحمود الريماوي، وفيروز التميمي، ومفلح عدوان، وجميلة عمايرة، وإلياس فركوح.

ويتضح للقارئ أن الملف يمثل جرعة إبداعية مكثفة ومتنوعة ومتعددة الأوجه، وهي عينة من الكتابة القصصية الأردنية عابرة للأجيال، وممثلة لاتجاهات الكتابة، وهي على الرغم من تمثيلها النسبي لواقع القصة القصيرة في الأردن بحكم المساحة المتاحة في ملحق أدبي، لا تقل من حيث القيمة الأدبية عن نظيرها في أي أدب غربي أو عالمي، فضلاً عن أنها تفتح أفقاً جديداً لمصلحة وجود عالمي أوسع للأدب العربي.

أما التزامن في نشر النصوص بلغتها الأصلية والنصوص المترجمة، فتبدو مسألة متصلة ومنفصلة في الوقت نفسه، متصلة من حيث إن أولوية الاختيار، ترجع إلى الجدارة الفنية، بصرف النظر عن عمر الكاتب أو اتجاهه الأدبي أو شهرته في الواقع الأدبي العربي بصورة عامة أو في محيطه المحلي. لكن هذه النصوص المنشورة المتجاورة في لغتها الأم، منفصلة كذلك من حيث إن الترجمة هي أيضاً فعل إبداعي قائم بذاته، نجد مثالاً عليه في الكتب ثنائية اللغة، وفي التزامن بين النشر بلغتين، تفصل بينهما ضفتا محيط، وآلاف الكيلومترات.

إن التزامن هنا يلغي المسافات، ويدفع بالأدب الحقيقي إلى أن يقيم نوعاً من حوار الأنداد بين سياقين مختلفين، لكنهما متساويان بالمعنى الإبداعي والفني، يرفض أحدهما أن ينظر باستعلاء إلى الآخر أو أن يحط من قيمته، بل تصبح القيمة الفنية والجمالية والإنسانية هي المعيار الأول الأساسي.

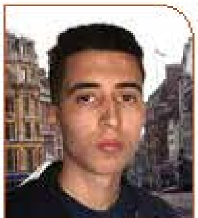
نظرة جديدة مغايرة لترجمة الأدب العربي يتبناها دارسون جادّون تصدر أعمالهم عن جامعات ومؤسسات عريقة

مجلة (ذي كومون) الأمريكية خصصت عدداً خاصاً للقصة العربية المترجمة إلى الإنجليزية

الشاعر والناقد هشام البستاني يسعى إلى مشروع ترجمة تخصص فيه المجلة ملفاً في كل عدد منها عن أدب دولة عربية

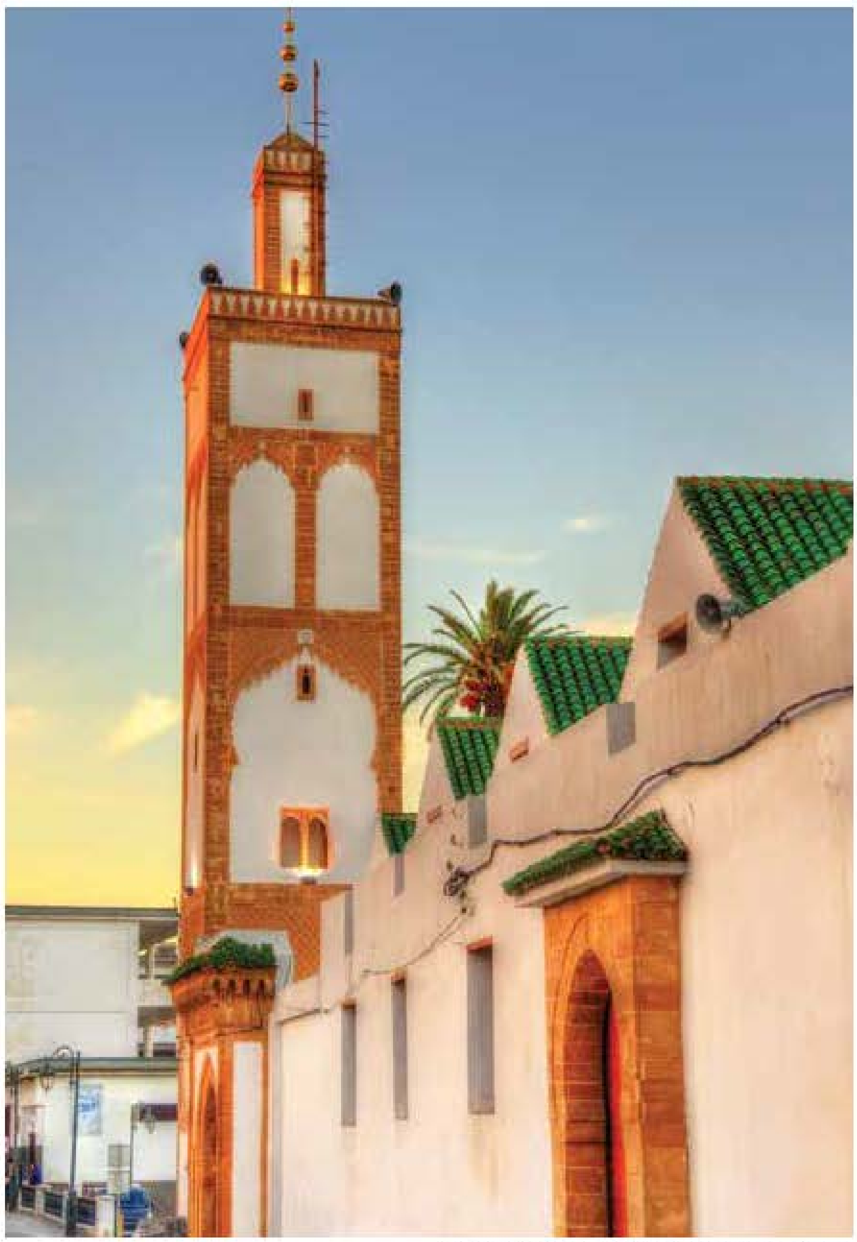
(آنفا) هي كازابلانكا والدار البيضاء

مدينة تحكي تاريخاً مجيداً في تراثها المعماري



علاء حليفي

كازابلانكا، المدينة وليس الفيلم (كازابلانكا)، الأرض التاريخية، الجميلة الصاخبة. لكن، وقبل أن تؤول إلى ما هي عليه الآن، كانت المدينة مجموعة أحياءٍ ضيقة قرب الميناء، لا يتعدى سكانها السبعة آلاف نسمة. آنذاك، كانت تسمى (آنفا)، وهو الاسم الذي أطلقه عليها الأمازيغ إبان تأسيسها سنة (٧٦٨م)، وكلمة (آنفا) تعني القمة أو التل.



مسجد ولد الحمرا في المدينة القديمة للدار البيضاء

منذ ذلك الحين، سوف تشهد المدينة الصغيرة مجموعة من النزاعات للاستيلاء عليها، بين البرغواطيين والمرينيين، لكون مينائها يمثل صلة تجارية بينها وبين الدول الإيبيرية، قبل أن يتم تدميرها عن آخرها من طرف البرتغاليين سنة (١٤٨٦)، إثر بعض النزاعات بين الطرفين.

ولن يتم تشييدها ثانية، إلا خلال القرن (١٨)، ثلاثة قرون كاملة، ظلت خلالها المدينة خراباً يحكي تاريخاً مجيداً، قبل أن يأتي السلطان محمد بن عبدالله، ويعيد بناء المدينة منتزعاً إياها من صمتها، تقول كتب التاريخ إنه قد بنى (جامعاً، ومدرسة، وحماماً شعبياً)، تلك هي العناصر الرئيسية المؤثثة للنسيج العمراني للمدن المغربية العتيقة.

وقد تُخلّي عن الاسم القديم (آنفا) لتكسب المدينة اسمها الحالي، كازابلانكا، أو الدار البيضاء، وهو الاسم الذي أطلقه عليها البحارة البرتغال والإسبان، حيث وُجد ضريح أبيض اللون بالمدينة أطلقوا عليه الدار البيضاء، كان يرشد بواخرهم إلى موقع الميناء.

سوف تمر المدينة بمراحل فاصلة في تاريخها خلال العقود الموالية، لكنها لن تعرف تحولاً جذرياً إلا خلال القرن العشرين، حيث عرفت مقاومة شرسة ضد المستعمر الفرنسي، وهجرة كثيفة بعد نهاية الحرب من شتى أقطار المملكة، لكونها كانت ومازالت أول قطب اقتصادي في البلاد. واليوم صارت كازابلانكا، إحدى أكبر مدن



من أحياء المدينة القديمة

إفريقيا، يقطنها أزيد من سبعة ملايين نسمة.

المدينة التي كانت قبل زمن بعيد، قد تناسلتها الأجيال، لتكبر وتمتد على مساحة تقارب الـ(٢٥٨٣٠)كم مربعاً،بكثافة (٢٦٤٤٤) فرد/كم مربع.

هذه المدينة الصغيرة قرب الميناء، قد تحولت من كونها الدار البيضاء، إلى مجرد جزء هامشي ضئيل من الدار البيضاء التي نعرفها اليوم، هذا الجزء الصغير هو ما يطلق عليه البيضاويون: (المدينة القديمة).

حين أدخل المدينة القديمة اليوم، من بابها الكبير، أشعر بأنني قد ولجت زمناً آخر، لا الزمن الحالي، كما لو أن مدخلها، هو مدخل لحقبة أخرى، لا لمدينة أخرى.

المدينة العتيقة، التي صارت حياً، تشكل جزءاً لا يمكن إنكاره من هوية المدينة، لو وضعنا أمامنا خريطة المدينة قديماً، في مقارنة مع تصميمها الحالي، لوجدنا أن المدينة قديماً انسابت تفرعاتها وأحياؤها، في نمو متسارع سنة تلو الأخرى، قبل أن تلد مدينة اليوم.

وإذا ما مثّلت المدينة القديمة بصمة وتاريخاً حاضراً، فمن جهة ثانية، ومن منظور معماري محض، فهي تشكل تناقضاً صارخاً، وانفصاماً عميقاً، مع ما تبقى من أجزاء المدينة الحديثة، التي هي وليدتها، لكن في نفس الآن، تمثل قطيعة عميقة معها فيما يتعلق بالجانب العمراني.

فالجزء الحديث من المدينة، بكل مميزاته المدنية والمعمارية، قد أتى نتيجة للاستعمار الفرنسي،وبالخصوص المجال الحضري الموالي للمدينة القديمة، أي أول ما تم بناؤه من طرف الفرنسيين، حيث نجد أن تصاميم منازله وشققه مستوحاة من مباني باريس المشيدة بعد الحرب، وكذا عماراته كعمارة الحرية مثلاً، حيث استعان الجنرال ليوطي آنذاك، بمجموعة من المعماريين ومخططي مدن أهمهم وأكثرهم شهرة الفرنسي هنري بروست، للتفكير في جزء جديد للمدينة، يستوفي متطلبات السكان الذين أخذوا ينهالون من كل حدب وصوب، فصارت المدينة الجديدة مختبراً لشتى التيارات المعمارية الحديثة.

هذه الهجرة التي استمرت بعد استقلال المغرب سنة (١٩٥٦)، مهدت لاستمرارية التوسع العمراني للمدينة، ومعها توافد المهندسون المعماريون من شتى أنحاء أوروبا، الأمر الذي ترك أثراً واضحاً في الموروث المعماري المغربي آنذاك.

هذا وقد عرف العمران الحديث، أقصد هنا الأحياء المشيدة منذ الثمانينات، وحتى يومنا هذا، هذه الفترة التي شهدت ظهور جيل من المهندسين المغاربة ،ساهموا ومازالوا يساهمون في تطور الدار البيضاء، ما جعلنا نفكر بشكل جدي، في الانسلال نسبياً من النزعة الأوروبية، والتفكير في عمران لا ينأى عن الثقافة والمعمار العربي الأصيل، بينما نجد أن المدينة القديمة التي شيدها السلطان محمد بن عبدالله خلال القرن (١٨)، هي عبارة عن مجموعة أحياء ضيقة، يحيطها سور ينفتح على المدينة عبر عدة أبواب، أهمها باب مراكش الذي يتجاوز ارتفاعه الخمسة عشر متراً، وهو الباب الرئيسي المفضي إلى المدينة القديمة، لكونه يشكل فارقاً يصعب تجاهله بينها وبين المدينة، ويطل تحديداً على ساحة الأمم المتحدة حيث يوجد مجسم الكرة الأرضية الشهير المشيد من طرف المعماري الفرنسي جون فرونسوا زيفاكو سنة (١٩٧٥)، وهناك أيضاً باب الكبير أو باب السوق، الموجود شمال باب مراكش. ومن جهة الميناء، نجد جزءاً آخر هو امتداد للسور، يصطلح عليه بحصن السقالة، حيث توجد المدافع موجهة صوب البحر الأطلسي، صار المكان الآن مطعماً يحمل الاسم ذاته، بينما كان في وقت مضى مرتعاً لمهاجمة العتاد البحري البرتغالي.

يمكننا أن نعبر إلى المدينة القديمة عبر أحد أبوابها، لنتفاجأ بهذا البنيان المعماري المختلف أشد الاختلاف عما نشاهده في جولاتنا الاعتيادية بالمدينة، حيث سوف نجد أنفسنا وسط متاهة لا نهاية لها، من دروب ضيقة،

الجزء الحديث من المدينة تم أثناء الاستعمار الفرنسي متأثراً بباريس

بناها الأمازيغ عام (٧٦٨) م وأعيد تشييدها في القرن (١٨) بعد أن دمرها الغزو البرتغالي

شيدت ليعبرها شخصان أو ثلاثة فقط، حتى يستحيل على سكان المدينة القديمة، إدخال بعض أهم الحاجيات المنزلية إلى بيوتهم.

وأثناء جولتنا هذه، سوف نفاجأ أيضاً بأن عدد السيارات العابرة داخل المدينة الصغيرة، هو أقل مما يمكن تصوره داخل مدينة في القرن الواحد والعشرين، بل حتى إنها تنعدم في فترات محددة من اليوم، خاصة مساء حين يغادر الأطفال مدارسهم في اكتظاظ لا يطاق، كل هذا عائد لسبب بسيط، هو أن المدينة شيدت في زمن لم يعرف سوى الخيول والعربات، لهذا سوف تجد أن جل السكان يستعملون الدراجات بشكليها، لضيق مساحة المعابر من جهة، ولضيق ذات اليد من جهة ثانية.

وإضافة إلى ضيق الأحياء، سوف نجد أيضاً الاختلاف الظاهر بين ارتفاعات المنازل، الشيء الذي يحيلنا إلى إحدى المعضلات الحميمية لدى المعماري: الضوء والظل.

فمجمل دروب ومنازل المدينة القديمة، لا ترى الضوء إلا حين ينتصف اليوم وتصير الشمس عمودية مع سطح الأرض، بينما فيما تبقى من فترات، البنايات المتراكمة تحجب الشمس عن بعضها وتخلق نوعاً من (الظل والسكون)، على عكس ما أتى به المعماري الأمريكي لويس كان.

هذا الظل والسكون، يلتهمان مساحة الأحياء الضيقة، حيث إن العتمة توحي بأن الحي مغلق وشبه مهجور، بينما قد يكون حياً ذا تفرعات لا يمكننا رؤيتها، هذا وقد يبث شيئاً من الوحشة والرهبة في المكان.

أما في الأحياء التي يغلب عليها الطابع التجاري، فسوف نجد أن التجار قد اتخذوا لهم مجموعة من المظلات والأشرعة والأغطية البلاستيكية، لتحول دون وصول أشعة الشمس والمطر، حيث يمكن للمرء التجول هناك بكل أريحية.

وقد يلاحظ الزائر أن المدينة القديمة، تشهد نقصاً مهولاً في نسبة المساحات الخضراء التي لا تتجاوز نسبتها الخمسة في المئة، ما دفع السكان لزرع النباتات في الأصص وفي عجلات السيارات.

أما فيما يتعلق بطبوغرافيا المدينة القديمة، فمُجمل طرقها وأزقتها مبنية بأحجار فرنسية، لم تتم صيانتها مع مرور الزمن، مما يخلق عرقلة في السير، وكذا في جريان المياه شتاء.

وسوف نجد أن جميع المنازل هي ذات طابع واحد، وينم عن القدم والأصالة، مما أعطى هيبة

تمتلك مجموعة مساجد يعود تاريخها إلى عام (١٧٨٨) م والمباني القديمة تشكل هوية المدينة


مدخل المدينة القديمة


برج الساعة


مسجد الحسن الثاني


قصر محكمة الباشا

للمكان، ومنحه لمسة معمارية خاصة، نستذكر هنا شكل البيوت، والألوان المستعملة، وضيق مساحتها، وخاصة ثقافة البهو وسط المنزل، والزخرفات العربية على أبوابها ونوافذها.

من جهة أخرى، تشهد البنايات عدة مشاكل تؤرق حياة الناس، حيث المسافة بين الأرض والنوافذ الخارجية تقارب المتر الواحد، ما حتّم على السكان ملء النصف السفلي للنوافذ بالإسمنت لحجب الرؤية عن المارة خارجاً، وسوف نجد أيضاً خرقاً للخصوصية بالنسبة للنوافذ العليا، حيث إن القاطن بإمكانه رؤية المنزل قبالته لكون النوافذ بُنيت أمام بعضها بعضاً، وأيضاً لقرب المسافة بين البنايتين.

ونرى أن مجمل أبواب البيوت، هي عبارة عن أبواب خشبية عتيقة، لها من الجمالية ما يمتع العين، إلا أن طولها لا يتجاوز المتر والخمسة والثمانين سنتيمتراً، حتى إن قاطني البيوت اعتادوا الانحناء بغية الولوج للداخل، ويصل طول الأبواب العادية إلى المترين وعشرة سنتيمترات، كما أن بعض البنايات التجأت إلى استعمال دعامات خشبية لتقوية الطابق الثاني من البناية، ما يضفي على المكان شعوراً بأن المكان على وشك أن يهوي.

أما فيما يتعلق بالمعالم الأثرية، فالمدينة تمتلك مجموعة مساجد يعود تاريخها للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أهمها جامع الشلوح، وجامع ولد الحمري الموجود قرب باب المرسى، الذي لم يشهد أي ترميم منذ بنائه سنة (١٧٨٨)، وجامع المخزن، وهو أول جامع بني في المدينة، ثم المسجد العتيق وهو أكبرها مساحةً.

وهناك ضريح علال القيرواني بالسقالة، وقد كان هذا الضريح سبباً في تسمية الدار البيضاء باسمها الحالي، حيث غادر علال القيرواني مدينة القيروان بتونس على متن باخرة متجهة للسنغال، لكن الباخرة جنحت قبالة سواحل مدينة الدار البيضاء، فتم إنقاذه من طرف الصيادين بالميناء، وقد بنى الضريح في بداية الأمر لابنته التي ماتت غرقاً، وسماه بالبيت الأبيض تكريماً لابنته المعروفة ببياض بشرتها، وبعد وفاته تم دفنه قرب ابنته.

كما نجد ضريح سيدي بوسمارة، ويخص أحد الأولياء الصالحين، حيث تم تشييد قبته خلال القرن التاسع عشر، وقد كان أميناً للصيادين بميناء الدار البيضاء، ويقال إنه ضرب الأرض بعصاه فانفجرت ماء، فطلب من السكان التوضؤ لكنهم رموه بالحجارة، ومنذ تشييد الضريح وحتى اليوم يأتي الزوار من كل بقاع المملكة لدق المسامير على جدار الضريح تبركاً به.

وقرب باب مراكش، يعلو برج الساعة على ارتفاع عشرين متراً، تم تشييده للمرة الأولى خلال بداية القرن العشرين، لكنه تهدم في منتصف القرن عينه، وأعيد بناؤه سنة (١٩٩٤).

كانت هذه هي كازابلانكا في وقت مضى، الآن صارت مجرد حي شعبي باسم المدينة القديمة، كان سكانه قبل أزيد من قرنين ونصف القرن يحاربون فيه السفن البرتغالية، اليوم يتوافد السياح البرتغاليون خصوصاً لاستكشاف ما بداخل الحصن، وربما بعين سائح قد يلمسون التاريخ الذي تحكيه جدران كل بيت.

وحين أوردت مسبقاً أنني حين أدخل المدينة القديمة، أشعر بأنني قد سافرت في الزمان لا في المكان، في الحقيقة كان ذلك سحر المعمار الخفي الذي يبثه في نفس كل زائر دون أن يشعر.

قد تبدو العلاقة بين المدينتين القديمة والحديثة جدلية إلى حد ما فيما يتعلق بالحفاظ عليها كتراث معماري تاريخي، أو ترميمها لتصير كباقي أجزاء المدينة وتناسب حياة السكان، لكنها في الآن ذاته علاقة تناغم، حيث يكمل التاريخ الحاضر، هكذا هي روح المدينة، فهي مزيج من الحداثة والقدم.

وربما قد اكتسب فيلم (كازابلانكا) الذي جرت أغلب أحداثه بالمدينة القديمة شُهرة أكثر من المدينة بحد ذاتها، لكن علاقتنا نحن السكان بكازابلانكا المدينة، باختلاف هويتها ومعمارها، هي أكثر حتميةً وعمقاً، أكثر حتى من علاقة (السا) و(ريك) بطلي الفيلم!



لوحات فنية في الأسواق الشعبية لمدينة الدار البيضاء

صارت إحدى أكبر مدن إفريقيا وتنقسم إلى جزأين: القديم منها والحديث



المعماري الفرنسي جون فرونسوا زيفاكو

حين تشتعل القريحة متأخراً



حزامة حبايب

تلقّفت صحيفة (ديلي ميلي) البريطانية ما بدا قصةً طريفةً بطلتها امرأة بريطانية تدعى آن يونغسن، دخل اسمها المشهد الروائي مؤخراً، وبقوة، من خلال عمل سيصدر قريباً، بات من الآن يشكل حديث الوسط الأدبي اللندني. أما (الطرافة) في الموضوع، على طريقة الصحيفة البريطانية التي تتسم بخفّة في الطرح، فهي أن الروائية (المستجدّة) أتمت السبعين من العمر؛ وروايتها ذات التوقعات الكبيرة هي أول عمل أدبي لها؛ حيث بدأت يونغسن تكتب الرواية المعنونة (قابلني في المتحف Meet Me At The Museum) وهي في الـ (٦٧) من العمر، حتى إذا انتهت منها بعد ثلاث سنوات اقتنصتها دار نشر (ترانزويرلد) البريطانية، خلال (٤٨) ساعة فقط من تقديم يونغسن المخطوط لها، بعدما تيقّن الناشر بأنه وقع على ما قد تكون (جوهرة) أدبية.

والمتتبع لبعض جوانب حياة يونغسن (غير الأدبية)، حسب ما جاء في (الديلي ميل)، يقع على مفارقات عدة؛ منها أن الجدة لثلاثة أحفاد أمضت أكثر من ثلاثين عاماً وهي تعمل في قطاع صناعة السيارات، قبل أن تتقاعد في أواسط الخمسينيات من عمرها، لتأخذ حياتها منحى مختلفاً، ملبيةً شغفاً مؤجلاً بالكتابة؛ فعادت إلى مقاعد الدراسة لتأخذ شهادة الدبلوم في الكتابة الإبداعية، ثم التحقت ببرنامج لدراسة الدكتوراه قبل ثلاث سنوات من دخولها عقدها الثامن، حيث بدأت أثناءها العمل على باكورتها الأدبية.

لعل السؤال الذي أثار جدلاً بين المتابعين، من كتّاب ونقّاد وقرّاء على حد سواء، هو: هل يمكن أن تقدح القريحة الأدبية لدى المرء متأخراً، ومتأخراً جداً؟

فلنتفق بدايةً على أنه من الصعب جداً الإحاطة بالآلية الشائكة التي تعمل بها العملية الإبداعية، و(الشروط) التي يجب أن تتوفر كي تتفتّق القريحة عن منتج أدبي يستحق أن يُحتفى به، وكيف تتقاطع التجربة الشخصية الحياتية مع التجربة الإنسانية ككل، علاوة على التداخلات الملغزة بين الوعي واللاوعي، وبين الواقع المعقّد والخيال شديد الرحابة، على نحو يجعل أي محاولة لحصر الإبداع في مقاييس بعينها تبدو أقرب إلى مسعى تقزيمي عقيم.

وعليه، إذا سلّمنا بكل أشكال السياقات اللامنطقية التي تنزع الصفة الاحتكارية – أياً كانت – عن كيفية الخلق الكتابي، يجب ألا نفاجأ حين تتفتّح زهرة الإبداع لدى أحدهم في السبعين وربما بعد ذلك؛ دون أن يعني أن ذلك أن (المنتج) الإبداعي السبعيني جاء من فراغ تام، أو من لا شيء بالمطلق؛ فثمة أرضية مهّدت لهذا الاشتعال المفاجئ في القريحة؛ أرضية عنوانها الحياة، أو بالأحرى اختبار الحياة؛ هذا الاختبار الذي نميل إلى وصفه – تعسفياً أحياناً – بـ(النضج) العاطفي والفكري لا يُقاس بالسنوات، وإنما بقدرة الذات على استشفاف (حكمتها) الخاصة التي تُسقطها في النص. وهكذا، في الوقت الذي يحتاج فيه أحدهم إلى سبعين عاماً، كي يقبض على القريحة التي ظلت لعقود منطفئة أو هاجعة في الذات، فإن هناك من يتمكن من القبض على لهب القريحة الإبداعية المتأججة في روحه في سن غضة، من دون أن تتعارض سنه، بما تنطوي عليها من خبرة عيش محدودة، مع النضج المرام في الكتابة.

وتستدعي تجربة (يونغسن) التوقف عند ظاهرة لافتة؛ فعلى مدى التاريخ، انحازت العقلية الغربية عموماً إلى الاحتفاء بـ (البروديجي) Prodigy، أي نوادر زمانهم في الأدب والفن والعلم من صغار السن نسبياً. فلا عجب أن يحتل الشاعر جون كيتس، أحد أبرز شعراء الحقبة الرومانسية في القرن التاسع عشر مكانة خالدة وسط عظماء الشعراء الإنجليز، مخلّفاً إرثاً شعرياً نهلت منه أجيال من شعراء العالم عبر العصور، مع أنه مات في الـ (٢٥) من العمر. كما يفاخر الإنجليز بألكسندر بوب، أحد أبرز شعراء القرن الثامن عشر، صاحب قصيدة (مقالة في النقد)، الحافلة بإضاءات تُعدّ من بين الأكثر اقتباساً اليوم، إذ كان في العشرين حين بدأ بكتابة هذا النص قبل أن ينشره وهو في الـ(٢٣) من العمر. ولم تكن الروائية والقاصة الإنجليزية ماري شيلي قد أتمت عامها العشرين حين نشرت أولى رواياتها (فرانكنشتاين ١٨١٨) التي تعتبر اليوم من كلاسيكيات الأدب العالمي. ويحقّ للفرنسيين أن يفخروا بما خلّفه لهم شاعرهم آرثر رامبو، أحد أهم الأصوات الشعرية في القرن التاسع عشر، إذ كان في الـ(١٥) من العمر حين نشر قصيدته البديعة الأولى (هدايا الأيتام في عيد الميلاد).

ثم تربّت أجيال من الكتاب والقراء على أسماء اقترنت ذروة عطائها الإبداعي بسن تحت الأربعين، بحيث أن أي عمل بعد هذه السن تحول إلى ما يشبه إضافة كمية في منجز تكرّس مبكراً. نسوق هنا أمثلة عن روائيين ساهموا في التأسيس لتجربة سردية عالمية تحت الأربعين،

من بينهم الروائي الأمريكي جاك كيراوك صاحب الرواية الأشهر في زمانه (على الطريق ١٩٥٧)، التي باتت من العلامات الفارقة فيما يعرف بأدب (جيل بيت)، الحركة الأدبية الأبرز في الولايات المتحدة في خمسينيات القرن الماضي، حيث كان في الـ (٣٥) حين نُشرت؛ والكاتب الأمريكي جون شتاينبك الذي كان في الـ(٢٧) من العمر حين صدرت أولى رواياته (كأس الذهب ١٩٢٩)، حتى إذا بلغ الـ (٣٧) قدّم للأدب الأمريكي الحديث تحفته الأدبية الخالدة (عناقيد الغضب ١٩٣٩)، والكاتب الأمريكي ترومان كابوتي الذي عرف الشهرة في العشرينيات من العمر من خلال قصصه القصيرة، قبل أن يكتب واحدة من أهم أعماله وأعمال جيله بلا منازع (الإفطار عند تيفاني ١٩٥٨)، النوفيلا التي انتقلت إلى الشاشة الفضية من بطولة النجمة أودري هيبورن، حيث كان كابوتي في الـ(٣٤) حين نشرها. وعلى الضفة الأخرى من الأطلسي، يجدر بنا التوقف عند التجربة الغنية للكاتب البريطاني الياباني المولد، كازوا إيشيغورو صاحب جائزة نوبل للآداب في نسختها الأخيرة. فقد احتل إيشيغورو مكانة ذات حظوة في الساحة الروائية البريطانية منذ روايته الأولى (منظر شاحب للتلال ١٩٨٢) وهو في الـ(٢٨) من العمر. وفي الـ(٣٥) نشر رائعته (بقايا اليوم ١٩٨٩) التي نال عنها (جائزة البوكر الأدبية)، والتي شكلت منعطفاً بارزاً في مسيرته، على نحو كرّسه كأحد أهم كتاب بريطانيا والعالم في زماننا الحالي.

ومع الإقرار بعدم الانتباه لمسألة الحداثة العمرية في الكتابة في وطننا العربي (لأسباب عدة من بينها غياب الرصد البيبليوغرافي)، أو عدم رصد أعمال أدبية ذات أثر عريض عربياً وعالمياً، إلا أنه يمكننا التوقف عند تجربة الروائي والقاص الفلسطيني غسان كنفاني، الذي أصدر ثمانية عشر كتاباً وترك مئات المقالات والدراسات قبل اغتياله في العام (١٩٧٢) على أيدي جهاز الموساد الإسرائيلي عن (٣٦) عاماً. وكانت روايته (رجال في الشمس ١٩٦٣) قد أرّخت لنقلة نوعية في الرواية الفلسطينية والعربية، ولاتزال تلهم أجيالاً عدة في إعادة قراءة وكتابة المأساة الفلسطينية، حيث كان كنفاني في الـ(٢٧) حين نُشرت.

وهكذا، بالعودة إلى آن يونغسن، يبدو الاستهجان الشديد لتجربة الجدة السبعينية، حديثة الولوج إلى الساحة الأدبية، منسجماً مع الثقافة الغربية، التي تمجد الإنجاز الشبابي، على اعتبار أن القريحة التي تتفتح مبكراً أو في فجر العمر تملك مقومات إبهار أكثر من غيرها؛ فالحكمة المبكرة تبدو استشرافية، في حين أن تلك التي تأتي في سن متأخرة تبدو متوقعة أو استدراكية. ويبدو أن رواية يونغسن (لاقيني في المتحف) لا تحيد عن فرضية (الحكمة المتوقعة)، فهي تروي قصة حب بين رجل وامرأة تخطيا سن الستين من العمر، ولم يتبق لديهما من العمر والحياة أكثر مما مضى، ومع ذلك يقبضان على فرصة ثانية تُتاح لكل منهما، كي يعيدا اكتشاف ذاتيهما ويعيشا الحب من منظور حياتي مغاير هذه المرة؛ كما لو أن المؤلفة تُضمِّن الرواية أصداء من تجربتها، أو على الأقل من مشاعرها السبعينية المتأتية من خلاصة حياتها الطويلة!

> سبعينية تصدر رواية (قابلني في المتحف) بعد أن درست الدكتوراه في فن الكتابة

> من الصعب الإحاطة بشروط تقدم القريحة الأدبية في سن معينة

بيد أنه إذا كانت تجربة (يونغسن) جديرة بالالتفات إليها، كروائية تخطو خطواتها الأولى في السبعين، فإنها ليست نادرة تماماً؛ فالكاتبة البريطانية (ماري ويزلي) كتبت ثلاثة كتب للأطفال قبل أن تكتب أول رواية لها للكبار وهي في الـ (٧١). وكمثال متفرد، هناك تجربة الكاتب الأمريكي ميلارد كوفمان، الذي أمضى جلّ حياته المهنية ككاتب سيناريو قبل أن يدخل مغامرة الكتابة الروائية وهو في الـ (٨٦) من العمر، واحتاج الأمر منه إلى أربع سنوات قبل صدور روايته الأولى (وعاء الكرز ٢٠٠٧)، حيث كان في التسعين من العمر، دون أن تضيف إليه هذه التجربة شيئاً فعلياً، وهو ما يعني أن خبرة تسعة عقود في الحياة لم تكن كافية على ما يبدو لتقديم عمل روائي ذي قيمة.

> لا شك أن هذا المنتج الأدبي السبعيني لم يأت من فراغ تام أو من لا شيء على الإطلاق

أياً ما كان عليه الحال، تظل الكتابة شأناً حميداً في أي وقت من العمر، طالما أنها نابعة عن حاجة ملحة. والأجمل من الحاجة أن تكون ثمرة قريحة إبداعية أصيلة، حتى وإن لحقت بنا أو لحقناها في الفصول الأخيرة من العمر؛ فأن تشتعل القريحة متأخراً خيرٌ من أن تبقى خامدة أبداً.



شواهد من الحضارة العربية الإسلامية

قصر (عمرة)

نموذجاً لالتقاء الحضارات ومعرفة الجمال



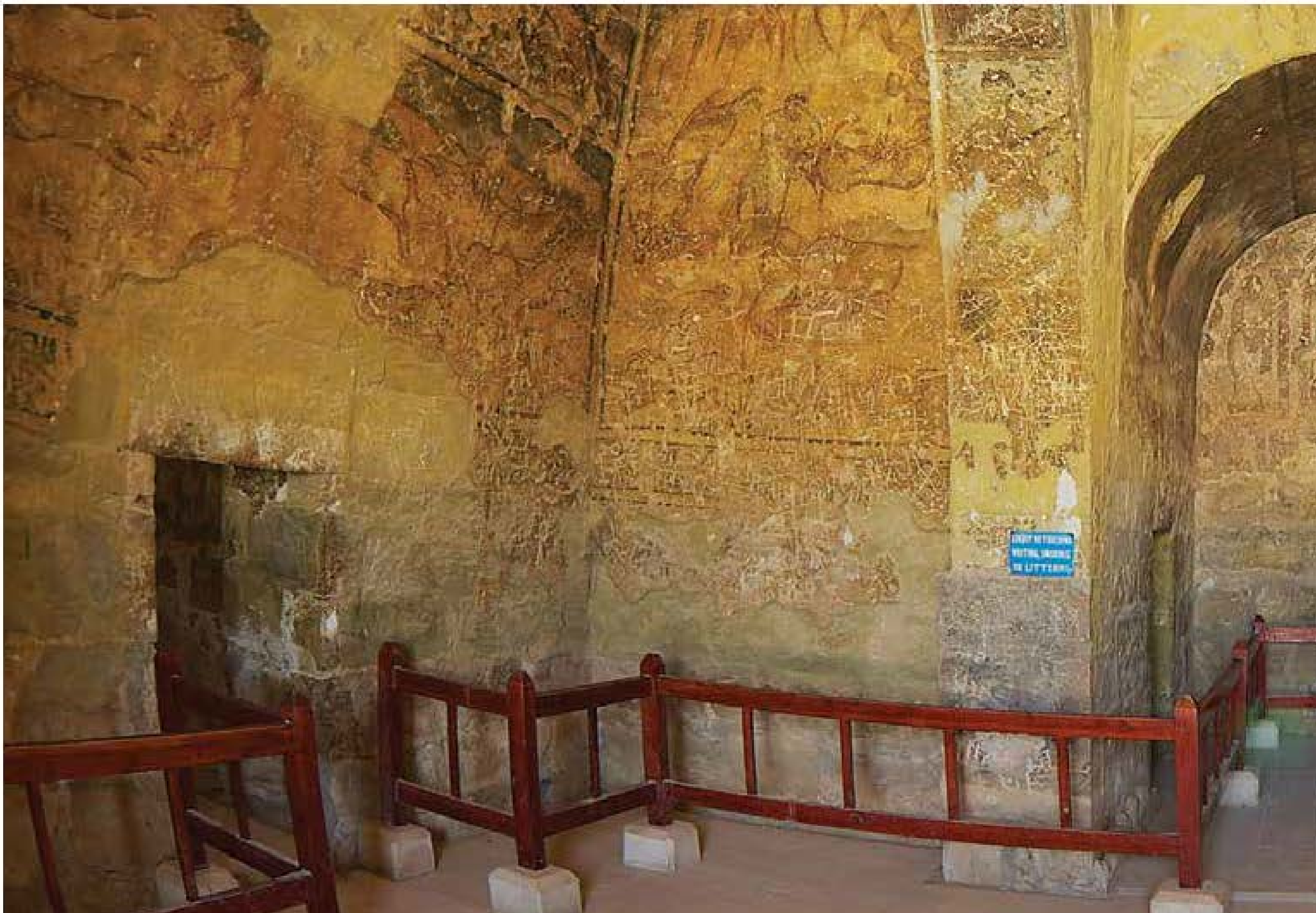
بدران المخلف

قصر (عمرة) حيث تلتقي الفنون وملوك العالم، بعض الشواهد من الحضارة الإسلامية كافية لتؤكد مدى اتصال الإسلام بالفنون كجزء من الوعي الجمالي، ليس لدور الفنون في الارتقاء الإنساني، بل في رؤية الإسلام لضرورة وجود هذا الوعي الجمالي إلى جانب التشريعات الدينية والممارسات الروحية المرتبطة بالدين، فلو طال التحريم القطعي لهذه الفنون، فكيف كنا سنراها في هذه القصور الأموية؟! قصر عمرة ليس نموذجاً على لقاء الحضارة الرومانية وما سبقها لجهة الفنون، بل مكان للمعرفة والجمال والسياسة، حيث يلتقي كل هذا فيه، وجدرانه لاتزال تشهد.

يقع قصر عمرة على بعد (٨٠ كم) إلى الشرق من عمان، وعلى بعد (١٦ كم) شرقي مدينة حرانة، ويتموضع القصر بالتحديد شمالي الصحراء الأردنية في منطقة الأزرق.

يعود قصر عمرة إلى العصر الأموي وتحديداً إلى عصر الوليد بن عبدالملك (٧٠٥–٧١٥) سادس الخلفاء الأمويين، وتم التوصل إلى تأريخ القصر من خلال لوحة الملوك الستة، إذ يظهر أحد الملوك وهو إمبراطور بيزنطة كتب فوقه اسم قسطنطين، وهو الإمبراطور الذي يعاصر عبدالملك، وهناك صورة أخرى كتب فوقها لوذريق، وهو الملك الذي حكم لمدة سنة واحدة وقتل في معركة مع الأمويين عام (٧١١)، أغلب رسوم القصر تعود إلى عهد هشام بن عبدالملك (٧٢٤– ٧٤٣)، ويثبت ذلك كتابة موجهة إلى أحد أفراد الأسرة الحاكمة، وعليه فإن القصر يكون قد بدأ بعمارته عام (٧١١) واستمرت الزخارف والزيادات حتى عهد هشام، ومن المحتمل أن استخدام القصر كان لرحلات الصيد التي يقوم بها الخلفاء.

أما التنقيبات الأثرية في قصر عمرة فيعود الفضل فيها إلى الرحالة التشيكي موسيل (musil)، إذ قام موسيل بزيارة القصر عام (١٨٩٨م)، وأقام فيه لفترة قصيرة، ثم عاد إليه عام (١٩٠١م) برفقة الفنان النمساوي الرسام melekh الذي



قام بنقل ورسم الرسوم والتصاوير الجدارية في القصر، ومن ثم قام بنشر هذه الرسومات في مجلد طبع في فيينا عام (١٩٠٧م).

يتألف القصر من ساحة محاطة بغرف وأبراج مراقبة، ويحوي القصر نظام تزويد بالمياه، إضافة إلى وجود جدران استنادية لمنع انجراف التربة، تبلغ أبعاد قاعة الاستقبال الصغيرة في القصر نحو (٥٠٨ – ٥٠٧)، تحيط بها من الجنوب ثلاث غرف صغيرة، وتحتوي القاعة على ثلاثة أروقة مسقوفة بعقود برميلية، تفصلها قوسان مستعرضتان مدببتان قليلاً وإلى الشرق من قاعة الاستقبال نجد الحمام، إذ يتكون الحمام من ثلاث غرف صغيرة، الأولى هي غرفة تغيير الملابس وقد سقفت بعقد متقاطع وأرضيتها مرتفعة، لتسمح بدوران الهواء الدافئ تحتها، وتؤدي هذه الغرفة إلى غرفة أخرى غير حارة مسقوفة بقبة معلقة وفيها أربع نوافذ، ومن الغرفة الحارة نعبر إلى غرفة الفرن، وذلك عبر ممر كان يوجد أعلاه خزان، وقد وصلت أنابيب فخارية بين خزان الماء والحمام، وزود الحمام بنظام تصريف صحي يحمل المياه إلى حفرة قريبة، ، وغرف الحمام قد رصفت بفسيفساء ذات زخارف نباتية.

شاع استخدام رسوم الصور المائية على الجص (الفريسكو) في زخرفة المباني ربما لأن رسم الفريسكو أقل تكلفة من الفسيفساء، إذ يكسى الجدار المراد زخرفته بطبقة من الجص أو الطين أو غير ذلك، ثم تطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة في الماء ويوضع الطلاء قبل



قبة القصر من الداخل



القصر من الخارج

جفاف الألـوان حتى يتشرب الجص اللون أثناء جفافه، وبذلك تتم المحافظة على الطلاء وضمان عدم سقوطه، وتعد اللوحات الجصية التي وجدت في قصر عمرة من أهم النماذج التي تجسد إبداع المسلمين في هذا المجال.

ومن اللوحات الشهيرة لوحة قبة السماء وتسمى أيضاً بقبة الأبراج ، تعود هذه اللوحة إلى النصف الأول من القرن ٨/٥٢م، تصور اللوحة رسماً لقبة السماء بأبراجها المختلفة ونفذ الرسم على القبة التي تعلو الغرفة الساخنة في حمام قصر عمرة، ويمثل المشهد سماء مزينة بالنجوم والكواكب بصورة رمزية تظهر ما فيها من أجرام، وهذه الرمزية تدل على تفهم مباشر وعقلاني للظواهر الطبيعية، ويتضح من هذا الرسم أنه قد نسخ من مخطوطة وتم نقله على السطح الكروي للقبة، وتظهر في الرسم بعض الأخطاء ما يدل على أن هذه المخطوطة قد نسخت من قبل شخص ليس على دراية بعلم الفلك، الجدير بالذكر أن لوحة قبة السماء في قصير عمرة هي أقدم صورة رسمت على سطح كروي معروف حتى الآن وقد وجدت هذه اللوحة في غرفة الحمام الحار.

نرى في الوسط مجموعتي الدب الأكبر والدب الأصغر يفصلهما عن بعضهما ذيل التنين، ويوجد على اليمين صورة شخص يمد ذراعيه وتوصل كل من جوسين وسافينياك إلى شخصية أندروميدا وعند قدميها والدتها كاسيوبيا، ونلاحظ في هذا الرسم أنه ممسوخ وخلال عملية النسخ تم قلب المواقع من اليمين إلى اليسار، اللوحة الأخرى هي لوحة الخليفة الوليد وتعود هذه اللوحة إلى القرن الثامن الميلادي عثر عليها في قاعة العرش، تظهر اللوحة الخليفة الوليد وهو يقوم بعملية الصيد ما يدل على ولع الملوك في صيد الوحوش، ونلاحظ التأثير الساساني بوضوح في الصورة إذ إن موضوع الصيد الملكي هو ساساني الأصل، فقد كان الفنان يسجل مواضيع تدل على ولع الملوك الساسانيين بصيد الوحوش.

إضافة إلى اللوحات السابقة تنتشر أيضاً مجموعة من اللوحات تغطي جدران القصر وهي ذات مواضيع متنوعة تمثل نساء وأطفالاً، فالمنظر الأول يتضمن ثلاث نساء يستحممن، وإحدى النسوة في الوسط تحمل رضيعاً، بينما تقف الأخريان إلى جانبيها، وفي منظر آخر نرى نساء يحملن أطفالهن، وكل هذه المشاهد نفذت بأسلوب واقعي مليء بالحركة والحياة، أما اللوحات في القاعات الخارجية فهي تصور عائلات الملوك والمصارعين ومواضيع الأمومة والطفولة.

لوحات وأيقونات تعبر عن حالة ارتقاء إنساني تؤكد مدى اتصال الإسلام بالفنون كجزء من الوعي الجمالي





من معالم القصر

بيوت الشعر العربية


المدرج الروماني

- بيوت الشعر العربية تضيء قناديل القصيدة في رمضان
- بيت الشعر في الأقصر يشهد فعاليات ثقافية متنوعة
- أمسيتان شعريتان في نواكشوط
- بيت الشعر في الخرطوم يشهد أمسيات جمعت الثقافة والدبلوماسية
- احتفالية بالمنجز الشعري الزجلي في مراكش
- تطوان تشهد تداولات فكرية حول كتاب (في بلاغة الحجاج)
- بيت الشعر في القيروان يواصل الجمع بين الأجناس الإبداعية
وأجواء رمضانية في المفرق

شكلت ملاذاً للمثقفين

بيوت الشعر العربية

تضيء قناديل القصيدة في رمضان

أضاءت بيوت الشعر في الوطن العربي، خلال شهر رمضان الفضيل قنديلاً مضيئاً على قصيدة حملت لغة القلب والوطن وتساؤلات الذات، وإذا كان الصوت الشعري يعلو من جهة، فإن التنوع الثقافي، من جهة ثانية حجز مساحة كبيرة من الفعاليات ذات الطابع الرمضاني. فقد شكلت الأمسيات الرمضانية واحدة من أكثر الفعاليات تشاركية وتقارباً بين المثقفين العرب، حيث وجدوا في البيوت ملاذاً ثقافياً، وكانت نظرة فاحصة تقودنا إلى أمسيات وندوات ومحاضرات فكرية أبرزت أصواتاً أدبية صاعدة.

وكان من اللافت أن تماهت أنشطة البيوت، ففي الوقت الذي أقام فيه بيت الشعر في الأقصر خيمة رمضانية استضافت العديد من الفعاليات الثقافية، فإن بيت شعر الخرطوم كان قريباً من مثقفي المدينة السودانية، ودعا شخصيات رسمية وثقافية إلى إفطار في آخر أمسياته الشعرية. وهكذا فعلت نوادي الشعر في العواصم والمدن العربية.



مشاركات متنوعة خلال شهر رمضان

(خيمة البيت) في ساحة معبد الأقصر

بيت الشعر في الأقصر

يشهد فعاليات ثقافية متنوعة

كانت خيمة بيت شعر الأقصر الرمضانية السنوية المقامة في ساحة معبد الأقصر، مملوءة بالفعاليات الثقافية المتنوعة التي تواصلت حتى السادس عشر من شهر رمضان المبارك.

قدم للأمسية الشاعر حسين القباحي مدير البيت، مهنئاً الجمهور بقدوم الشهر الفضيل، وتحدث عن أنشطة بيت الشعر والتي ستتنوع بين الفكر والفن والأدب، داعياً رواد البيت وأهالي مدينة الأقصر للحضور والاستمتاع بفقرات بيت الشعر الثقافية.

استهلت الخيمة فعالياتها بقراءة القرآن الكريم بصوت الشيخ الدمراني عبدالله.

وكان للشعر حضوره في الجزء الثاني من الأمسية، فقرأ الشاعر عبيد عباس من قصائده:

ذاتاً بذاتٍ
قَدْ نَسَخْتُ صِفَاتي
مَا لم يسعني حَيِّزُ المشكاة،
أسمُو فينكرني، وَيَقبعُ عَاجزاً في جهْلِه،
الصَلْصَالُ
عنْ إثباتي
مِنْ أينَ أصدرُ في الفراغِ؟
فإنني
هنا لا أراني الآنَ
في المرآة.

ثانية أمسيات البيت الرمضانية، شهدت مشاركة شعراء (فن الواو والموّال) من مدينة إسنا جنوب الأقصر.

وقدّم للأمسية الشاعر محمد المتيم، الذي استعرض جانباً من نشاطات البيت، موضحاً الدور الكبير الذي حققته مبادرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، في إثراء وتنشيط الواقع الثقافي ودفع الشعر العربي والاهتمام به إلى مقدمة اهتمامات الجمهور العربي، وكان أول فرسان الأمسية الشاعر عبدالشكور الشيخ، ومما ألقى على الجمهور:

يا بدر ليك مدح كم طعمه لذيذ وعذاب
(وعذب)
المغرم هوي بيه ملشي ما شايفش عذاب
بالذكر ملذوذ كم فكر يعيش عذاب
(أعذب)
خايف من النار يوم تبقى ليها صلى
(صليل)
أرجو الشفاعة لمن بيكم له صلى (صلة).

في فعالية ثانية، أقام البيت أمسية بعنوان (القدس عروس عروبتنا) لتأكيد هوية القدس العربية، استضاف فيها الشاعر جميل عبدالرحمن، وقام بتقديم الأمسية الشاعر حسين القباحي مدير البيت، بدأت الأمسية بكلمة للشاعر حسين القباحي عن تاريخ القدس وجذورها العربية واليبوسية التي سكنتها، مؤكداً مكانة القدس في التاريخ العربي والإسلامي، ومعاناتها من مراحل الصراع حولها والمؤامرات الاستعمارية التي استهدفتها، مستعرضاً التضحيات الجسيمة التي قدمها ويقدمها أبناء شعوبنا، والدور المنوط بالمبدعين والمثقفين في الحفاظ على وعي وذاكرة الأجيال القادمة لاستعادتها، وعرج إلى السيرة الأدبية للشاعر، ومما قرأ عبدالرحمن:

البراق المنتظر
مسرجاً شوقه للقاء
والليالي الحبالى بعقم السيوف وخوف
الحتوف
وجدب الرجال تسائل عنك
فهلّا ركبتَ البراق وصليت بالحائرين
المآذن تبكي وللقدس شهقتها
المستهامة عشقاً وشوقاً
وتوقاً لمرآكَ
حتى تفك الحصار وتضرم في الغافلين
اليقين
المآذن تبكي
ولنخيل العراق يطأطئ هاماته للرياح
المآذن تبكي على كل شيء
غداً يستباح.

وأنشد من قصيدة أخرى يقول فيها،
تدخلين
فتورق بين العروق الأغاني
والقصيدة تكمل صفو المعالي
التشاحاً بإلهام غيداء غيد الحسان
ويكتمل الورد بين المغالي
والعناقيد يدخلها سُكْرُ النضج
حين تعود بعينيك أغلى الأماني
تدخلين اجتلاءً
وروحي تفيض امتلاءً

ونظم البيت قافلة ثقافية رمضانية إلى قرية الرزيقات جنوبي مدينة الأقصر، حيث أقيمت أمسية شعرية امتداداً لنشاطاته في شهر رمضان الكريم.

استهل الأمسية محمود الكرشابي، الذي ثمن الجهود التي يبذلها في المحيط الثقافي، فهو لا يكتفي بإقامة الأمسيات داخل مقره إنما يذهب أيضاً لكل عشاق الكلمة والإبداع.

وألقى الأستاذ أحمد علي رئيس نادي أدب كلمة عبر فيها عن امتنانه لزيارة البيت.

وتحدث الشاعر حسين القباحي مدير البيت عن فكرة إنشائه التي جاءت ضمن مبادرة واعية وسخية لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حاكم الشارقة بإقامة بيوت الشعر في أرجاء الوطن العربي، لتكون حارسة للإبداع واللغة والهوية وحانية على الأديب والشاعر.

واستعرض جانباً من مجالات اهتمامات بيت الشعر ونشاطاته المتنوعة واستعداده الدائم لمد نشاطه وفاعلياته خارج أسواره، وفي كل ربوع مصر لديهم بفاعلية في تنشيط ودعم الحراك الثقافي العام في المجتمع، واستمع الجمهور لقراءات شعرية من الشعراء:

أحمد العراقي، خالد حلمي الطاهر، وعلي حسان، بدأها الشاعر أحمد العراقي والذي قرأ من شعره:

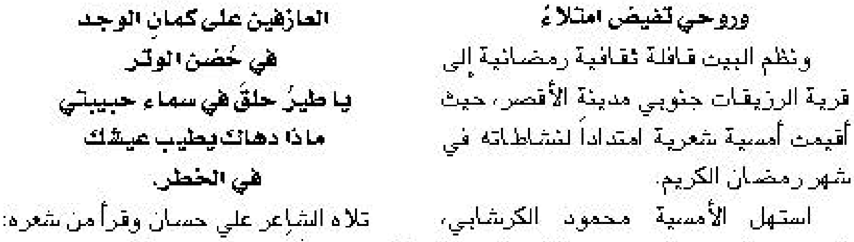
كل المدينة في جيوب الليلِ
تركض تستتر
والليل يفضحُ ما يخبئه نهارُ
العاشقين
العازفين على كمانِ الوجد
في حُضن الوتر
يا طيرُ حلقْ في سماء حبيبتي
ماذا دهاك يطيب عيشك
في الخطر.

تلاه الشاعر علي حسان وقرأ من شعره:

أستغفر الله من سوءات أعمالي
وأستعيذُ به من موقفي الحالي
ألقيتُ حبل التمني فوق غاربه
وجدُّ سيري إلى جرمي وإضلالي
يـاربُّ هل مايزال العفو يشملني
عطفاً وبالذنب قد حُمّلتُ أثقالي

واختتم الشاعر خالد حلمي الطاهر بمجموعة من مربعات فن الواو:

أول كلامي وصحابي
امدح ف تاجهم وتاجي
إن عاصي ولا صحابي
بركات بذكره دي تاجي



عزت الطيري يشدو من أشعاره



مدير البيت ولد السيد و الدكتور
محمد فال التيجاني خلال ندوة أدبية

أمسيتان شعريتان في نواكشوط

أكد مدير بيت الشعر في نواكشوط الدكتور عبدالله ولد السيد، أن البيت يحيي رمضان هذا العام بهذه الليلة، التي يستضيف فيها شخصية علمية وأدبية تسلط الضوء على الأدب الموريتاني الخاص بالمديح النبوي الشريف. وألمع الدكتور السيد إلى عظمة فن الشعر في كل الشهور وكل المنابر التاريخية، في كلمة افتتح بها أمسية أدبية نظمها البيت إحياء للشهر الفضيل، وهي الأمسية التي استضافت الشاعر الدكتور محمد محمد فال التيجاني.

وقدم التيجاني للجمهور قبسات مضيئة من السيرة النبوية الشريفة من خلال نصوص الشعر المديحي الموريتاني؛ وذلك لما يحمله القريض الموريتاني الفصيح في طياته من معارف غزيرة ترتكز على شتى فنون هذه السيرة العطرة.

وأوضح أن قرائح فحول الشعراء الشناقطة الموريتانيين جادت في مختلف الأغراض الأدبية، فأبدع هؤلاء الشعراء، وأجادوا؛ لكن التغني بأغراض النسيب والغزل ومحاسنهما، لم يشغلهم عن غرض المديح النبوي الشريف الذي هو ربع عزتهم، وقد أخذ نصيباً وافراً من الآثار الأدبية الرائعة. وقال (عندما نتأمل بإمعان فيما تحمله هذه النصوص المديحية البديعة، ندرك تمام المعرفة أن أعلام شعراء البلاد وأدبائها، لم يخدموا هذه السيرة العطرة بما سطرته أناملهم عنها من كتب قيمة أو مصنفات نافعة مفيدة فحسب، بل قدموا لها خدمة جليلة بما نظموه من أشعار جميلة رائعة، تروق حلاوة لسامعها والتي تستحق أن تجمع من خلالها مدونة موسوعية جامعة لمختلف عناوين السيرة المحمدية الغراء).

وبيّن أنّ الشعراء الموريتانيين، تناولوا منذ نشأة الشعر وبزوغ فجره في هذه الربوع، مواضيع السيرة المتنوعة، ما يدل على تبحرهم وتوسعهم فيها، وكمال درايتهم بها، والاستفادة من قراءة مراجعها وكثرة الاشتغال بها والمثابرة على مدارستها كأنهم يعيشون عصر الوحي والنبوة، كما يتضح ذلك جلياً في مدونة مدائحهم النبوية.

واختتم الشاعر محمد فال التيجاني أمسيته، بإلقاء بعض القصائد التي نظمها في غرض المديح الشريف، وهي قصائد اشتملت على المحاور التي تحدث عنها أعلاه في أغراض المديح النبوي، فقرأ:

تهفو إليه فطاحل وجهابذ
من صفوة العلماء والألباب
وتأسست أركانه بغطارف
من نخبة الشعراء والكتاب
بيت القصيد علا إلى أعلى السما
بمعارج تشفي من الأوصاب
تهفو إلى أنواره زوارهُ
من باحث ومُطالع لكتاب
يهدي لنا سحراً حلالاً رائقا
بروائع سحرت ذوي الألباب
أكرم به وبأهله من سادة
شم الأنوف كريمة الأحساب.

وواصل البيت إحياء شهر رمضان المبارك إبداعياً من خلال تنظيم أمسية شعرية، أحياها الشاعر الموريتاني محمد عبدالله بلبلاه، وسط حضور كبير تقدمه شعراء بارزون وأساتذة جامعيون.

وأوضح الأستاذ الدكتور عبدالله السيد مدير بيت الشعر أن الشعر هو الفن الذي كان ينشد على مسامع الرسول صلى الله عليه وسلم، وتحدث ولد السيد عن علاقة كبار الصحابة بالشعر والشعراء، مورداً قصصاً شهيرة في هذا الإطار.

واستمع الحضور بعد ذلك إلى ضيف الأمسية ولد بلبلاه، الذي قرأ مجموعة من قصائده مثلت نماذج من تجربته الشعرية في عمود الشعر وقصيدة التفعيلة.

في البدء؛ وجه الشاعر تحيته للشارقة على المبادرة الرائدة بافتتاح بيوت للشعر العربي، كما توجه بشكره لبيت الشعر، الذي قال إنه أخرجه من عزلته (إذ لست معروفاً كشاعر منابر)، وفق تعبيره.

وقرأ ولد بلبلاه قصائد متنوعة، قال فيها:

تحية سامقة فائقة
ألسنةُ الشعر بها ناطقة
طافت ببيت الشعر لما بدت
نجومه الثاقبة الطارقة
شكراً لبيت الشعر شكراً له
مبلغاً إمارة الشارقة

بعد ذلك قرأ قصيدته (في مدح طه)، التي يقول فيها:

في مدح طه تحسن الأشعارُ
فهو الرسول الخاتم المختارُ
إني لحب المصطفى لمتيم
والشعر في أمداحه مدرارُ


السفير المغربي لدى السودان
محمد ماء العينين

السفير المغربي لدى السودان يشيد ببيوت الشعر

بيت الشعر في الخرطوم يشهد أمسيات جمعت بين الثقافة والدبلوماسية

أشاد السفير المغربي لدى السودان محمد ماء العينين، بمبادرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، في بيوت الشعر العربية، مشيراً إلى أن مشروعاً كهذا يحقق دبلوماسية الثقافة، واصفاً الخرطوم بأرض الأدب وفصّل القول فيما سمع من قراءات برؤية نقدية شاملة.

وماء العينين كاتب وروائي ومفكر، جمع بين الثقافة والدبلوماسية في آن معاً.

جاء ذلك، خلال أمسية شعرية أقامها بيت الشعر في الخرطوم بالتعاون مع مجلس الصداقة العالمي، واستضاف فيها الشعراء: د. محمد نيانغ من السنغال، ود. محمد عبدالواحد ووئام كمال الدين من السودان، والغالي زايد من تشاد، وحافظ الهياجم ومحمد النهاري من اليمن، ويسف أبو سيف من غامبيا، بحضور عبدالنبي صادق المستشار الثقافي في السفارة المصرية، وعبدالولي حسن حسين رئيس الجالية الصومالية في السودان.

استهل الأمسية الدكتور الصديق عمر الصديق، مدير البيت، ورحّب بالحضور المميز، وثمّن (التعاون المثمر بين بيت الشعر ومجلس الصداقة)، وأشار لما فتحته أنشطة بيت الشعر من آفاق، وما أضافه البيت من حراك يشير إلى الجمال، وأكد نجاح مبادرة صاحب السمو حاكم الشارقة، في إكرام عشاق الشعر في الوطن العربي عبر بيوت الشعر.

وتلاه الدكتور آدم إبراهيم آدم أمين دائرة الجاليات في المجلس، مشيراً إلى ثمرة التعاون بين الطرفين، مؤكداً دور المجلس في الاهتمام بالآداب والفنون.

وكان مما قرأ السنغالي د. نيانغ بائية بالذخة الجمال، ويقول فيها:

أخبية الروح

منذ التشيت من الغياب ترابا
نزفت حروف المعجزات رضابا
إذ لا أهوى وأنا على قلق النوى
أصحو وأصحو في الحضور غيابا
وأتيت من لا شيء طيف دواخلي
خبراً تعطر يسكر الكتّابا.

وجاء في قراءة الغالي زايد:

ولا يعابوا إذا غابت شخوصهمو
فالبنت تطعم أضيافاً وتنصرف
تمشي الفتاة على استحياء يربطها
بزوج موسى حياء حين تزدلف
بنت بصورة بدر بل تعاب به
هل لاحظ البدر من في خده كلف؟
وإن سألت رضيع القوم بينهم
يريك من أي جنبٍ تؤكل الكتف

وقرأت النجمة وئام قصيدتها (لا تذق)، وأخرى تحتفي بالهوية السودانية العربية النوبية، فتقول:

جسدي أسود
غضبي يا ويل
جسدي المنتهك بعام الفيل
نص منثور للتأويل
رفعت بالأمس قواعده بيدي اسما..
ومضى يترقب في كل الآتين اسما..
واسمك عطر
دهن مهراق..

بينما قرأ الهياجم قصيدتين، منهما:

لم يا بني
وادفن حياتك وسط لحدك
فنحن مازلنا ضعافاً خانقين
ولن تشعل الثورات وحدك
وادفن التاريخ أيضاً

فنحن قد بعنا التراث وقد هدمنا قبر جدك.

وقرأ عبدالواحد قصيدتين، ومنهما يقول:

لفظ القصيدة غضة ما باله وجه القصيد تجعدا

فليعترف إن القصيدة حرُة
ستكون
ما شاءت
لمن شاءت
متى شاءت ولن تتقيّدا.

واختتم البيت أمسياته بشهر رمضان المبارك على شرف وزير الدولة بوزارة الثقافة حسب الرسول بدر، وعدد من رموز ورواد الشعر والإعلام والثقافة بالبلاد، منهم الأستاذ عالم عباس، والتيجاني حاج موسى، وأساتذة جامعة الخرطوم، ود. حمزة عوض الله، وجمهور غفير من الشعراء، وشارك في أمسية ثلث الإفطار أكثر من (٢٠) شاعراً رسموا لوحة الخرطوم الشاعرة.

وتميز إفطار هذا العام الذي استضافته دار الأساتذة بجامعة الخرطوم بالحضور الطاغي للشعراء الشباب، الذين قاموا بلفتة بارعة وخدمة المائدة الرمضانية بأنفسهم تاركين سؤالاً كبيراً في مخيلة ضيوف البيت حول تأسيس بيت الشعر للخروج من مفهوم المؤسسة إلى الأسرة المتحدة بما يحقق هذا التجانس والوحدة.

وعبّر مدير بيت الشعر عن سعادته بنجاحات بيت الشعر، التي لولا فكرة مبادرة بيوت الشعر والتفاف الشعراء حولها ما تحققت. وأعرب الوزير عن شكره وامتنانه لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، ولبيت الخرطوم داعياً إلى تحقيق التبادل الثقافي العربي والإفريقي.



رواد البيت يحتفون بشعراء الأمسية

احتفالية بالمنجز الشعري الزجلي في مراكش

نظمت دار الشعر في مراكش ببهو المكتبة الوسائطية بالمركز الثقافي احتفالية شعرية استضافت فيها أسماء بارزة في مجال القصيدة الزجلية في المغرب، قدمت خلالها حلقة جديدة من فقرة (الكلام المرصع) ضمن أنشطة الدار، والمخصصة للاحتفاء بالمنجز الشعري الزجلي في المغرب، بوعزة الصنعاوي ونعيمة الحمداوي وعبدالرحمن سمتور، ثلاث تجارب قرأت وأمتعت جمهور دار الشعر في مراكش في سمر رمضاني، إضافة إلى مشاركة عبدالكبير مرشان، أحد أشهر المعلمين للفن الكناوي بالمغرب، حيث صاحبت موسيقاه أصوات الشعراء وهم يلقون قصائدهم.

ويمثل الشعراء الثلاثة إشراقات القصيدة الزجلية في المغرب، الشاعر بوعزة الصنعاوي، الممتلئ بالموروث الخصب للزجل المغربي الأصيل، والشاعرة نعيمة الحمداوية التي خطت لفرادة صوتها مكاناً في المنجز الزجلي، والشاعر عبدالرحمن سمتور المسكون بنبض الزجل في المجتمع، وتألق الشعراء بقراءاتهم الشعرية المفعمة بالحياة والشغف الذي أثرى أجواء الاحتفالية، بدأها الشاعر بوعزة الصنعاوي، من خلال نصوص قريبة من الوجدان المغربي، من عمق البادية المغربية، استطاع الشاعر بوعزة أن يقدم أداء شعرياً فرجوياً تفاعل معه الجمهور الحاضر.

ثم اتجهت الشاعرة نعيمة الحمداوي إلى الحفر عميقاً في المنجز الشعري الزجلي، في اختيار لافت لمعجم يغرف من خصوبة (اللغة العامية) المغربية، وصوت القصيدة الذي يستطيع المواجهة، في أن يتحول إلى كتابة بالضد.

وختم الشاعر عبدالرحمن سمتور فقرة (الكلام المرصع) بنص شعري نابع من نبض المجتمع، ورسم بقصائده تشكيلاً أخاذاً أعطى في النهاية لهذه الفقرة بعدها الوجداني، خصوصاً عندما امتزج بصوت العازف عبدالكبير مرشان، الذي ظل يستعيد (صوت الجنوب المغربي) الساكن في ثنايا التاريخ والضارب في العمق الإفريقي.

من جهة أخرى، شكلت فقرة مؤانسات شعرية انطلاقة فعلية للفصل الثالث من برنامج دار الشعر في مراكش لسنة (٢٠١٨)، فبعد النجاح الذي عرفته الفقرات الشعرية لبرنامج الفصل الثاني، والتي انفتحت على تجارب مختلفة تنتمي للمنجز الشعري الحديث في المغرب. (الكلام المرصع) و(أصوات نسائية) و(أصوات معاصرة) و(تجارب شعرية) و(نوافذ شعرية) وندوات وورشات شكلت جوانب مضيئة ضمن استراتيجية الدار، اختارت دار الشعر في مراكش تنظيم فقرة (مؤانسات شعرية)، والتي امتدت طوال شهر رمضان الفضيل.

وشهد فضاء المكتبة الوسائطية بالمركز الثقافي الداوديات بمراكش، حضور ومشاركة ثلاثة شعراء من التجارب الحديثة اليوم، ضمن مزيد من انفتاح الدار على الأصوات الشعرية الجديدة. الشاعر عبدالعاطي جميل، والزجالة صباح بنداود، والشاعر فتح الله بوعزة، استطاعوا أن يخطوا من خلال قصائدهم صورة مصغرة على تنوع التجربة الشعرية المعاصرة في المغرب. قرأ الشاعر عبدالعاطي جميل بعضاً من نصوصه، (كبرياء) و(أصيل) وقصائد تستحضر صورة الوطن، الشاعر عبدالعاطي جميل المسكون بوظيفة الشاعر في المجتمع، والحامل لقيم الوطن ودوره المجتمعي والتاريخي، يقول في إحدى قصائده:

(نتشابه في الكبرياء
أهانتني ولم تقصد
رددت الإهانة ولم أقصد
وافترقنا
وكل منا يحن للقاء
لكن الكبرياء
آه من غرور الكبرياء
وإن خبا يصحو
يمنع اللقاء..)

وحرصت الشاعرة الزجالة صباح بنداود، والتي تمثل تجربة لافتة اليوم في الزجل المغربي على إعطاء نصها الزجلي ميسماً خاصاً منفتحاً على شجون الذات، وأن تستقصي بعضاً من ملامح شجنها الدفين، إذ تقول في أحد نصوصها (المشي فيا):

(شفت الورد نابت
ف كفوف الظالمة
وشفت قلبي مراح
لمقهور فيه يرتاح
والأرض جنة..
شفت الحلمة حاملة بيا
وقبل ما تولدني
حافتها تقمطني بالنور..)

وختم الشاعر فتح الله بوعزة، أحد الأصوات الشعرية اللافتة اليوم في القصيدة المغربية، فقرة مؤانسات الأولى من منبع منجزه الشعري، الرافد بتجربة محملة بإمكانات ما تمنحه اللغة من رؤى وصياغات شعرية باذخة، ومن (عمى الألوان) يخط:

(يداً في يد تعبر الشارع ضاحكين
كأي عريسين
يخبئان بين أكمامهما
نهاراً كبيراً
عيناه على الحافة
وعيناي على وردة
تطل على الحافة
هل كنا ننظر معاً
في اتجاه واحد؟)

تطوان تشهد تداولات فكرية حول كتاب (في بلاغة الحجاج)



محمد مشبال يقدم قراءات نقدية في بلاغة الحجاج

جدد البلاغي المغربي الدكتور محمد مشبال سعادته بعد تتويجه بجائزة الشيخ زايد للكتاب لهذه السنة، عن كتابه (في بلاغة الحجاج)، وأشار مشبال إلى أن فوزه بالجائزة جعله ينظر إلى كتابه على أنه مقدمة أخرى جديدة لمشروعه البلاغي، تحفزه على تجديد مفهوماته وآلياته سعياً إلى تحقيق طموحه المعرفي المتعلق بكتابة (منجز بلاغي دقيق، يمكن أن يمثل معرفة تضاهي ما يقدمه الغربيون من كتابات مازلنا للأسف الشديد لا نستطيع مطاولتها).

جاء ذلك في حفل تقديم وتوقيع كتاب (في بلاغة الحجاج)، الذي أقامته دار الشعر بتطوان في فضاء المكتبة العامة والمحفوظات، وحضره أكثر من مئة من الجامعيين والباحثين وجمهور دار الشعر بتطوان.

في البداية، قدم الناقد والسيميائي المغربي نزار التجديتي كتاب محمد مشبال، معتبراً أن هذا الكتاب قد فاز بجائزة الشيخ زايد عن جدارة، إذ هو كتاب (واضح المعنى، جلي الدلالة على مقصود مؤلفه)، ويرى الدكتور التجديتي، أن الكتاب يحيلنا منذ عنوانه (في بلاغة الحجاج) على (مشروع بلاغي بديل للمشاريع البلاغية العربية المطروحة في مجال الحجاج بمفهومه الواسع، الذي يعني الوسائل والسبل التي يستثمرها النص لإقناع سامعه ومتلقيه). وهو ما جعل من الكتاب في نظر التجديتي (مساهمة طموحة في الحجاج النصي، كما يتجلى في دائرة الخطاب الإنساني). ويضيف المتدخل أن كتاب مشبال إنما يواجه سؤالاً عسيراً، ويجتهد بخبرة علمية هائلة وتراكم بلاغي ونقدي، ويتمثل السؤال في (كيف نجعل من البلاغة منهجاً لا يقل فعالية إجرائية ودقة مفهومية عن مناهج تحليل الخطاب الجديدة؟). من هنا، جاء الكتاب، بتوصيف التجديتي، بمثابة (ثمرة مسح شامل للبلاغة العربية والغربية، سواء من أصولها القرآنية والشعرية والنقدية، أو من أصولها الخطابية اليونانية).

بعدها، استعرض المتدخل تطور الدرس البلاغي عند محمد مشبال، من التحليل البلاغي للشعر إلى تحليل الحجاج في الخطاب، عبر مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات وتأثيرها في المتلقي. وذهب المتدخل إلى أن الدكتور مشبال قد اقترح علينا صيغة جديدة لتمثل البلاغة الجديدة، التي دعا إليها البلاغي البلجيكي شايم بيرلمان، منذ خمسينيات القرن الماضي، وهي صيغة قابلة للتطوير على ضوء أحدث مناهج تحليل الخطاب.

وخلص التجديتي إلى أن كتاب محمد مشبال، استطاع تمكين الدرس البلاغي المعاصر، من أدق الاصطلاحات والمفاهيم الحجاجية الجديدة في الدرس البلاغي الغربي، مع تأصيل هذه الاصطلاحات والمفاهيم في تحليل النصوص الأدبية وغير الأدبية. ويرى التجديتي أن مشبال إنما انطلق في التصور من النصوص المحللة في تنوعها الكبير، وعدم الركون إلى التوصيفات المفهومية والقواعد النظرية الجاهزة. كما أن مشبال لم يقم بنقل البلاغة الجديدة لشايم بيرلمان كما هي، وإنما عرضها للنقد، وهو يقف عند (قصور هذه البلاغة الجديدة عن التعامل مع النصوص والخطابات، بتركيزها على اللوغوس الخطابي)، أي حجج الخطاب، من دون استحضار قيم المتكلم وأهواء المتلقي وانفعالاته.

وأخيراً، يختم التجديتي: فقد دشنت البلاغة الحجاجية مع محمد مشبال، عودة إلى الاحتكاك بباقي العلوم الإنسانية والاستفادة من استنتاجاتها، بخصوص مختلف مظاهر النشاط الإنساني في سياقه التواصلي.

ثم تحدث البلاغي محمد مشبال عن تجربته مع كتاب (في بلاغة الحجاج)، معتبرا أنه كان معنياً، في المقام الأول، بإخراج الدرس البلاغي السائد، من بعده التعليمي وجموده الفكري والمعرفي، إلى آفاق نظر ترتكز على أسئلة جديدة، من قبيل ما إذا كانت البلاغة العربية بلاغة عامة تستوعب كافة أجناس الخطاب، أم أنها ارتهنت إلى جنس معين هيمن على إنتاجها هو الشعر؟ وهو سؤال جديد في حقل التفكير البلاغي، سوف تتولد عنه أسئلة جديدة، من قبيل: كيف يمكننا إنشاء بلاغات نوعية خاصة بمختلف أنماط الخطاب وأجناسه وأنواعه؟ وهل لقوائم البلاغة حدود؟ وكيف يمكن توسيع قوائم الوجوه البلاغية التي حددها البلاغيون العرب وغيرهم؟ ثم هل البلاغة مجرد مجموعة من التقنيات والقواعد المجردة، ليس لها أن تسعفنا في مقاربة وتحليل النص وتأويله، بمعنى أن المقاربة البلاغية، في النهاية هي مقاربة تفتيتية وجزئية، ولا يمكنها أن تكون مقاربة كلية، كما يريد لها الباحث في مشروعه البلاغي.

وإذ يستوعب كتاب مشبال هذه الأسئلة، التي أثارها في كتبه السابقة، فإنه يتميز عنها بأمرين اثنين، أولهما أنه كتاب نظري يرسي أسس مقاربة حجاجية للخطابات، وثانيهما أنه كتاب خاص بالحجاج، أو بالوظيفة الإقناعية في الخطاب، مقابل الوظيفة الجمالية، (إلا إذا كانت خادمة للوظيفة الأولى وتابعة لها)، يختم البلاغي المغربي محمد مشبال.

بيت الشعر في القيروان يواصل الجمع بين الأجناس الإبداعية وأجواء رمضانية في المفرق



رواد بيت الشعر

واصل بيت الشعر بالقيروان أنشطته الأدبية، التي أدرجها ضمن ليالي رمضان المبارك، ونظّم في هذا السياق مؤخراً سهرة شيّقة، جمعت بين الشعر والرّسم والإنشاد الديني، واكبها جمهور كبير من مرتادي البيت وأهل الثقافة والفنون. وانطلقت هذه السهرة التي افتتحتها مديرة البيت الشاعرة جميلة الماجري بكلمة ترحيبية قدمت من خلالها للضيوف فرقة (سلامية الشيخ عبدالمنعم دحلاب) الذي أطرب الحاضرين بطائفة متنوّعة من المدائح والأذكار النبويّة.

ثم تم الاستماع الى الشاعرة هدى صدّام، في قراءات شعرية وذلك بمناسبة صدور ديوانها الجديد بعنوان (من النغم الخفي)، وتعتبر من أبرز الأصوات الشّعرية في القيروان منذ بداية الستينيات، حيث تميّزت بكتابة القصيدة العمودية بأسلوب كلاسيكي في لغة راقية وصور بديعة وإيقاع مؤثّر، وفي مايلي بعض ما أنشدت:

دَارَيْتُ فِي الأعْمَاقِ مُرَّ مَشَاعِرِي
وَدَفَنْتُ بَيْنَ جَوَانِحِي أَشْوَاقِي
وَرَجَعْتُ أَحْمِلُ خَيْبَتِي وَمَرَارَتِي
نَاراً تَشُبُّ خَفِيَّةَ الإِحْرَاقِ

ثمّ قرأت الشاعرة والرسامة القيروانية شامة صدّام، بعض قصائدها وخواطرها الشّعرية التي عبّرت من خلالها عن ذاتها وأحلامها بلغة سهلة وجميلة في صورها ومضمونها، وتميّزت هذه السّهرة بمعرض الرسّامة (فائقة المزريو) الذي ازدانت به جدران بيت الشعر ويضم مجموعة مهمة من اللّوحات الفنية الرائعة ذات المضامين المتنوعة، واختتمت السهرة بمجموعة أخرى من المدائح النبوية والابتهالات الدينية.

ونظم بيت الشعر في المفرق أمسية شعرية رمضانية، استضاف فيها الشاعرين محمد عبدالرزاق السواعير ومحمد خيرو حيفاوي، بحضور جمهور البيت، وقد رحب مقدم الأمسية الشاعر خالد الشرمان بالحضور وبالشاعرين الضيفين، اللذين قدما عقداً شعرياً فريداً في المساء الرمضاني المميز.

ومما قرأه الحيفاوي من قصيدة (حب وحنين):

أي الكلام وأي حرف انطقُ
كل المدائح في مديحك تخفقُ
ما كنتَ إلا نسمةً علويةً
هبت علينا والنوائبُ تحدقُ
وأراكَ كالنور المُذاب وكالمنى
كالزهر في كل الأماكن يعبقُ
هذا حبيب الله أكرم خلقه
والله ينصر من يحبُّ ويعشقُ
لتعطر الكلمات حين مديحه
فإذا الكلام بمدحه يتدفق

الشاعر السواعير، حلق في سماء الشعر، فقد تكلم بصوت العامة من الناس، وقضاياهم الحياتية، كما ألقى قصائد لفلسطين، ومما قرأ:

(بيت حانون) أيُّ بيت تسامى
فوقه المجد واستطابا مُقاما
فعلهم قول، ليس في القول فعل
فأدالوا مسيرة واعتصاما
كلما فُكَّ عن ثراك حصار
جرّد الغازي للحصار حساما


شعراء بيت الشعر في المفرق



الأشياء التي لها حساب

شعر: إيلا ويلر ويلكوكس*
ترجمة: د. شهاب غانم - الإمارات

فلتعلم يا عزيزي، أنها ليست الأشياء الجريئة،
الأعمال العظيمة في البسالة والقوة،
هي التي لها الحساب الأكبر عند تلخيص الحياة في نهاية المطاف،
ولكن فعل الأشياء القديمة،
الأفعال الصغيرة العادلة والقويمة،
والقيام بها مراراً وتكراراً، بغض النظر عما يقوله الآخرون؛
وفي الابتسام عند تقلبات القدر في اللحظة التي كنت تريد فيها البكاء،
وفي الاستمرار في العمل في الوقت الذي كنت تريد فيه اللعب
تلك يا عزيزي هي الأشياء التي تحسب.

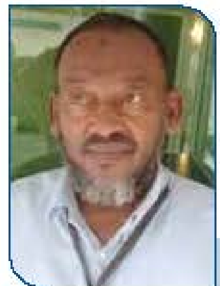
ويا عزيزي ليست الطرق الجديدة
حيث يتجمع الباحثون عن الغرائب،
هي التي تقودنا إلى أرض القناعة، أو تساعدنا في العثور على أرضنا.
ولكن الحفاظ على الطرق الصائبة،
على الرغم من أن موسيقاها ليست صاخبة،
كما أنه قد تكون هناك الكثير من البقع المظلمة
في الطريق التي نسافر عليها وحيدين.
إنها في تلاوة الصلاة في مواجهة الخوف،
وفي تغيير الآهة إلى أغنية
تلك يا عزيزي هي الأشياء التي تحسب.

يا عزيزي، إنه ليس الجزء ذا الصوت المرتفع
من العقائد التي ترضي الله
ولا أنشودة صلاة أو همهمة ترنيمة أو صرخة مبتهجة أو أغنية،
ولكن هو ذلك الجزء الفخور الجميل
من المشي بأقدام راسخة الإيمان،
وفي المحبة ثم المحبة ثم المحبة في كل الأحوال
بغض النظر عن كيف تسير الأمور بشكل معاكس،
وفي الثقة دوماً، على الرغم من ظلام اليوم،
وفي التمسك بالأمل عندما تبدو الطريق بدون نهاية
تلك يا عزيزي هي الأشياء التي تحسب.



* إيلا ويلر ويلكوكس شاعرة أمريكية معروفة ولدت في عام (١٨٥٠) في جانزفيل بولاية ويسكونسن وهي صاحبة القول المأثور (اضحك تضحك الدنيا معك ابك تبك وحدك). وقد توفيت في عام (١٩١٩).

حينما يتحدَّث الصمْت



عبد السلام كامل - السودان

أنصتُ إلى نبْضِ العُروقِ مُرنِّماً كالقافية
والماءِ يجْري في الجداولِ والطبيعةُ غافية
حدِّقْ إلى الطلِّ المتوِّجِ زاهراتٍ نادية
لتنفُّسِ الوردِ العميقِ مدَى الليالي الداجية
لتسلُّلِ التِّرياقِ يُدخِلُ في الجُسومِ العافية
أنصتْ إلى سحرِ الكمانِ كصَوتِ طيْرٍ شادية
وحَنينِ موسيقا المياهِ على أنِينِ السَّاقية
وتساقُطِ المَطرِ الرقيقِ على الرمالِ السَّافية
لتمازُجِ الأصواتِ تهزجُ بالأذانِ مُنادية
في صوْصواتِ الزُّغْبِ تنبسُ بالحَثيثِ سواسية
فتهيجُ أشْواقُ الحنينِ لدى الغريبِ مناجية
في وقعِ حيَّ على الصَّلاةِ لدى القلوبِ الصافية
في «اللهُ أكبر» عطَّرت عبقاً جموعَ الزاوية
في غفْوةِ الطفلِ البريءِ بحضنِ أمٍّ حانية
وانظرْ إلى النَّسرِ المحلِّقِ في السَماءِ العالية
عيْناه تمسحُ ما بدا من منظَرٍ في ثانية
بسَطَ الجَناحَ مُرفرفاً في دقَّةٍ متناهية
ينقضُّ كالقدرِ السريعِ على الجُسُومِ الذاوية
يا ما أحيلَى ذي اللحونَ على النفوسِ الرَّاضية



تأليف

ضرس العم هارتمان المسّوس



حسين البردان/ العراق

في الثالث والعشرين من فبراير عام (١٩٨٤) ولدتُ في أحد مشافي ولاية سياتل، كنت طفلاً معافى وجميلاً كما أخبرتني أمي فيما بعد. بعد أربعة أيام خرجت أمي من المشفى إلى بيتنا. جاء إلى زيارة أمي ورؤيتي أقارب أبي وأصدقاء أمي، غير أن سعادة أمي لم تكتمل لأن أحداً من أقاربها لم يأتِ. فقد كانوا يسكنون بعيداً جداً، تماماً في الطرف الآخر من الولاية. ليس لأمي الكثير من الأقارب مع ذلك كانت ترجو أن يأتي إلى زيارتها ابن عم لها يدعى (هارتمان)، وكانت قد هاتفته من المشفى قبل الولادة.

بعد مضي ثلاثة أشهر طرق بابنا، دون سابق إنذار رجل في الخمسين من العمر ممتلئ الوجه بشوش وطيب. عرفت بعد ذلك أنه ابن عم أمي الوحيد (هارتمان)، طارت أمي من الفرح وغمرتها السعادة وكأنها ولدتني للتو.

وقف هارتمان حاملاً باقة ورد كبيرة مرتبكاً وسط غرفة الاستقبال الكبيرة، وازداد ارتباكه أكثر حين أخذت منه أمي باقة الورد وأعطتني إياه ليحملني. لا أعتقد أنه قد حمل قط طفلاً قبل هذه اللحظة. بادرت أمي تسأله:

– كيف حالك هارتمان، منذ متى لم أرك؟

– منذ أن تزوجت.

أجابها بشيء من الخجل وشعر بالحرج؛ لأنه أقرب الناس إلى أمي وهي بذلك مسؤولة عنه.

بقي العم يحملني بينما انهمكت أمي بإعداد طعام الغداء، كنا نحدق ببعضنا فلاحظت تعبيراً غريباً على وجهه غير الخجل، كان أسفل خده الأيمن متورماً قليلاً، كان الحديث بينهما متواصلاً تديره أمي من المطبخ، سألته كثيراً عن الناس الذين تعرفهم وعن رحلته الطويلة من ولاية أتلانتا إلى هنا، وكان العم يجيبها خافضاً صوته لكيلا يفزعني.

– ماذا أسميته؟

– جيسن.

– اسم جميل لصبي حلو، فيه شبه كبير من أبيك، أليس كذلك؟

– نعم، والآن تفضل.. الطعام جاهز.

أخذتني أمي من العم ووضعتني في سلة صغيرة إلى جانبها وقالت له: شهي طيب، طبخت لك الطعام الذي تحب، فاصولياء خضراء مع لحم بقر.

لاحظت أمي أن العم ليس مرتاحاً فسألته بود:

– مابك يا هارتمان؟ متعب؟

– إطلاقاً، ولكن أحد أضراسي يؤلمني.

قال ذلك، وأشار إلى الخد المتورم قليلاً.

– يؤلمك كثيراً؟

– بين وقت وآخر. يقول الطبيب إنه ربما من الأفضل أن أقلعه، ولكنني أرفض ذلك.

– لماذا؟

لا يمكن أن أتخلى عن ضرسي بهذه السهولة، سأحتفظ به لفترة أخرى. ليس الذنب ذنبه، سيهدأ، لا تعيري بالاً.

قال ذلك وانكب على صحن الفاصولياء في صلصة الطماطم. كان يتوقف خلال الأكل وكانت أمي تسأله إن كان الضرس يؤلمه وكان يقول: لا تبالي.

بقي العم هارتمان عندنا ثلاثة أيام، عرفت خلالها صلة القرابة القوية بينهما. فقد كانت أمي تريد شيئاً واحداً فقط هو ألا يتألم، وهو يريد منها شيئاً واحداً فقط هو.. ألا تبالي.

وأخيراً جاء يوم عودته فحملني العم هارتمان الطيب جداً مرة أخرى وأخيرة. تطلع إليّ برهة وضغط خده المتورم على خدي الصغير كأنه يريد أن يسكّن الألم. قبّلني وأعادني إلى أمي وقال: وداعاً.

قالت أمي:

إلى اللقاء.. شكراً على مجيئك، ورجاءً اذهبْ إلى طبيب الأسنان.

منذ ذلك الوقت لم أرَ العم هارتمان، كبرت ودخلت المدرسة الابتدائية، أنهيتها وأصبحت بعدها طالباً في الإعدادية، وصار لي أصدقاء، ونسيت العم هارتمان وضرسه المسوس.

نضجت الحياة وصار لها رائحة طيبة، صار ليدي ملمس ناعم. كان كل شيء جميلاً، مدهشاً وجديداً، نبت لي شاربان وتحفزت في داخلي مشاعر الرجولة حتى صرت في النهاية جندياً.

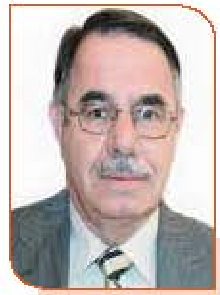
أنهيت تدريبي وحلقت بنا الطائرة فوق ولاية أتلانتا لتعبر المحيط الأطلسي وفي الجو فكرت مجدداً بالعم هارتمان.

هبطنا في قاعدة عسكرية أمريكية ومن هناك إلى العراق، في بغداد كان ربيع (٢٠٠٤) ساخناً. الرصاص ينهمر علينا باستمرار وكان نصيبي منه رصاصتين، كلتاهما في الرقبة. بعدها جرى كل شيء بسرعة، تيبست يدي وصارت مثل مخلبي عصفور صغير.

أرسلوا برقية إلى أمي، وهي هاتفت بدورها عائلتها متمثلة بالعم هارتمان؛ بعد عشرة أيام كنت ممدداً في صندوقي مرتدياً بزتي العسكرية، وعلم الولايات المتحدة يغطي الصندوق.

في الرابع من حزيران، حضر بعض الجنود والأقارب والأصدقاء، وأنا في صندوقي، إلى المقبرة. كانت الحفرة معدة مسبقاً، وعلى حافتها وقف العم هارتمان إلى جانب أمي محيطها بذراعه اليمنى وأمسك بيده اليسرى بباقة ورد صغيرة. كان العم هارتمان قد شاخ قليلاً وحمل على وجهه تعابير الحزن، وتعبيراً آخر بعدم الارتياح إذ كان خده الأيمن متورماً قليلاً. راقبت بعدها أمي وقد بدت محطمة تحملق كالبلهاء، غير مصدقة، مرة تنظر إليّ في صندوقي وأخرى إلى العم هارتمان، وبالتحديد إلى خده الأيمن.

نقد



د. سمير روحي الفيصل

(ضرس العم هارتمان المسوّس)
هذه القصّة التّقليديّة

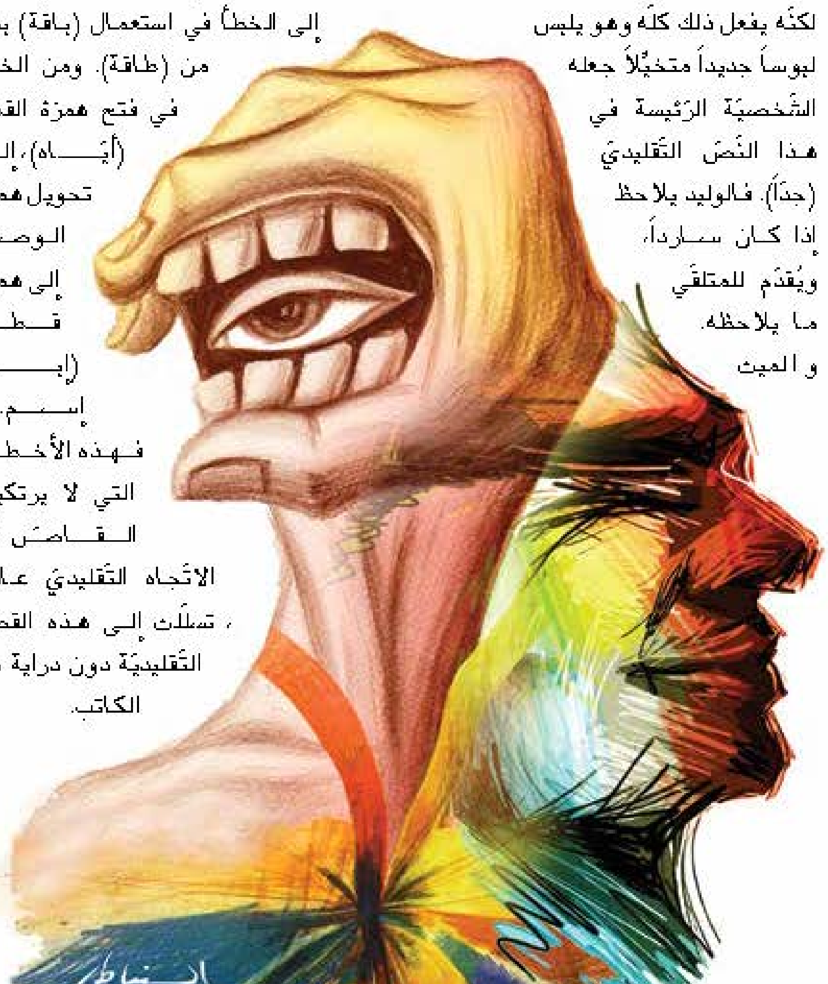
لعلّ قصّة (ضرس العم هارتمان المسوّس) مُترجمة وليست من تأليف السّيّد حسين البردان، وإن لم أقرأ في عنوانها كلمة (ترجمة). ذلك أنّ الأمكنة وأسماء الشّخصيّات وطبيعة العلاقات القصصيّة أجنبيّة وليست عربيّة. بيد أنّ هذا الأمر يجب ألا يشغلنا في هذه القصّة؛ لأنّ أغلبية الإيحاءات الأجنبيّة يمكن أن تزول إذا استبدلنا بالأسماء الأجنبيّة أسماء عربيّة، فضلاً عن أنّ الشّخصيّات والأمكنة ليست فاعلة في هذه القصّة، وغير موظّفة فيها، ولا يؤثّر تبديلها في دلالتها.

أرى أنّ هذه القصّة تُحيي القصّ التّقليديّ الذي ودّعناه في ستينيّات القرن العشرين، ونستقبله اليوم بحفاوة، ونتمنّى أن يُقيم بيننا ثانيةً. فهو نوع جميل من القصّ الواضح ذي الدّلالة المباشرة والهدف الانتقاديّ، وهو هنا كذلك، لكنّه، هنا أيضاً، لم يتخلّ عن إيجابيّاته وسلبيّاته.

ذلك أنّ شخصيّة (هارتمان) تعاني ألماً في أحد أضراسها، لاحظه السّارد عندما كان وليداً، ولاحظه بعد موته حين جاء هارتمان إلى جنازته. وقد أوحت نهاية القصّة بأنّ الضّرس ليس الهدف، إنّما هو وسيلة للقول إنّ هناك مَنْ يتعب طوال حياته في المعاناة من شيء يمكنه التّخلّص منه بيسر. هذا النّوع من البشر هو النّمط الجامد السّكونيّ الذي يعيش طويلاً من دون أن يتغيّر فيه شيء. هذه هي دلالة القصّة، وهي دلالة مقبولة عاديّة غير جديدة، وليست لافتة للنّظر، ولا أظنّ جودة هذا النّصّ التّقليديّ نابعة منها، أو لها علاقة بها، على الرّغم من وضوح شكل التّعبير، وتضامنه مع شكل المضمون في تقديم هذه الدّلالة.

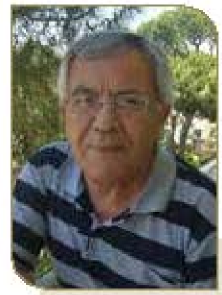
أعتقد أنّ قيمة هذه القصّة تكمن في (السّارد). فهو يُقدّم الحدث بضمير المتكلّم، لكنّه يبدأ تقديمه وهو (وليد)، وينتهي من تقديمه وهو (ميت)، دون أن يعبأ بمعقوليّة السّرد، ولا يهمّه ما يقوله المتلقّي عنه، وما يعتقده فيه. ذلك أنّه وسيلة فنّيّة كأيّ سارد آخر. صحيح أنّه سارد عالم بكلّ شيء، يعرف تاريخ ولادته في المشفى، وتاريخ قدوم (هارتمان)، قريب أمّه الوحيد، إلى منزلهم. كما يرصد أسماء الأطعمة والمقبرة والحاضرين والغائبين، لكنّه يفعل ذلك كلّه وهو يلبس لبوساً جديداً متخيّلاً جعله الشّخصيّة الرّئيسة في هذا النّصّ التّقليديّ (جدّاً). فالوليد يلاحظ إذا كان سارداً، ويُقدّم للمتلقّي ما يلاحظه. والميت يلاحظ إذا كان سارداً وينقل أيضاً؛ لأنّ عمله تخييليّ وليس منطقيّاً، وواقعه واقع فنّيّ وليس واقعاً حقيقيّاً.

لكنّ الجميل لا يكتمل أحياناً. فالقفز الزّمنيّ، وهو كثير في هذه القصّة التّقليديّة، ضعضع جسد القصّة حين انتقل السّارد من ولادته في (سياتل) إلى موته في (العراق) وهو جنديّ (يوحي بأنّه جنديّ أمريكيّ قُتل في العراق). فالقصّة القصيرة لا تحتمل الزّمن الطّويل؛ لأنّها ابنة الزّمن القصير الموجز. وقد أُضيف إلى القفز الزّمنيّ تلك الأخطاء التي اختلط المطبعيّ بغير المطبعيّ فيها، من الخطأ في كتابة التّنوين (رجاءاً) إلى الخطأ في استعمال (باقة) بدلاً من (طاقة). ومن الخطأ في فتح همزة القطع (أيّاه)، إلى تحويل همزة الوصل إلى همزة قطع (إبن، إسم...). فهذه الأخطاء التي لا يرتكبها القاصّ ذو الاتّجاه التّقليديّ عادةً، تسلّلت إلى هذه القصّة التّقليديّة دون دراية من الكاتب.



الحقيقيّون المزيّفون

للقاص الكولومبي ألبارو لوثانو غوتّييرّث



ترجمة: رفعت عطفة

فتحَ الصباحُ عينيها على يوم آخر من الصراع... جابت المنزل ببطء متوقفةً بـلا وعي عند كلّ غرض، عند عيوب الجدران، عند التشققات التي أحدثها الزمن، عند كلّ صورةٍ تستحضر الماضي، مداعبةً كلّ شيء بنظرتها، مداعبةً الذكرى.

– انظر، هذه القهوة كانت ستعجبك، إنّها مُرّة قليلاً، لكن هكذا كنت تُحبّها. هل تتذكر؟

جابت يداها الملاحف باحثةً عن ذلك الطيف الضائع. الطقس المتكرّر ألف مرّة لتنظيم الحياة حول الذكريات، بلا بكاء، بلا كلمات، فقط تريد ألاّ يضيع نَفَسُ ابنها إلى الأبد.

– البارحة عثروا في حفرةٍ بالمقبرة المركزية على صديقه غونثالو، أيضاً قتلوه من خلف. تعرّضت القابلة ديانا إلى مشاكل مع العسكريين، كادوا لا يتركونها تخرجه.

قبل خمس سنوات حين شرع أنطونيو في طريقه، كان في ذهنه من الجوع أكثر مما من الحلم، ذلك هو الألم الذي كان يرافقه منذ طفولته: ذاك الذي يُنعش الحواسّ مخرساً الأفكار. وباء المُدانين على الأرض. ذهب ليقطف القهوة، باحثاً في تلك الجبال البعيدة عن بعض الكرامة. الشيء الوحيد المتبقي منه لماريّا الآن هو ظلّه المحاصر بين الأشياء، بقايا حياة أعمتها حربٌ لم يُقرّر يوماً خوضها.

– اليوم حظي أن أنهي عملي متأخّرةً، تصوّر وصلت رفيقات لي من بعيد.

كانت الساحة في ذلك اليوم مليئة، نساء لا يحصى عددهن يحملن صور أبنائهن المقتولين. كان يبدو أنّهم يفوقون الحصر، ومع ذلك كانت كلّ واحدة منهنّ تملك رقماً دقيقاً عنهم: (٣٧٩٦). مدنيون أبرياء، حمُلوا بالخديعة إلى منطقة الصراع، قُتلوا بدم بارد وقُدّموا كقتلى من الأعداء، قُدّموا كتذكاراتٍ للحرب.

جميعهم كانوا فقراء، جميعهم وُعدوا بعمل، جميعهم قُتلوا وأعلن عنهم كرجال حرب عصابات. الآن تجوب صورهم الساحة أيام كل خميس مساءً، تُذكّرُ العالم بأنّه في حرب لا معنى يمكن أن يتضاعف اللا معقول في أجساد من لم يحملوا بندقية قط.

– ابني، قتلوه منذ خمس سنوات، أطلقوا عليه النار ووضعوا سلاحاً في يديه. بعدها قبضوا المكافأة.

كانت ماريّا تُكلّم مجموعةً من النساء الواصلات تـوّاً، كانت وجوههن تُظهر استغراباً أمام مدينة لم تكن تنتمي إليهن. هي الآن قوية، تعلّمت أن تكون كذلك صارخة بالحقيقة كلّ يوم.

عانقتهن طويلاً بحنانٍ نابعٍ من الألم المركّز. جميعهنّ كنّ امرأةً واحدة، يجمعهنّ ماضٍ مشترك، ماضِ أنهنّ أمهاتُ الحقيقيين المزيّفين.





إعداد: فواز الشعار

جماليات اللغة

من فنونِ البلاغةِ، الاستعارةُ، وهيَ أن يستعيرَ الشاعرُ من المُشبَّهِ بهِ بعضَ صفاتِهِ، ولا يذكرهُ صراحةً، ومنها قولُ البحتريِّ، مادحاً:

يَسمُو بكَفٍّ، على العافينَ، حانيَةٍ … تَهمي، وَطَرْفٍ إلى العَلياءِ طَمّاحِ

شبّه كفَّ ممدوحِهِ، بسحابةٍ هطّالة تصُبُّ غيثَها على السائلين، ولم يصرِّح بذكر السحابة.

وادي عبقر

طَحا بكَ قلبٌ

لعلقمةَ بنِ عَبَدة بنِ النُّعمانِ التميمي، منْ نجد، منْ ساداتِ تميم وشعرائهم المشهورين. (توفي ٥٦١ للميلاد). لُقّب بالفَحل. (من الطّويل)

طَحَا بِكَ[١] قَلْبٌ في الحِسَانِ طَرُوبُ … بُعَيْدَ الشَّبَابِ عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ

يُكَلِّفُني لَيْلَى وقَدْ شَطَّ وَلْيُها … وعَادَتْ عَوَادٍ بيننا وخُطُوبُ

مُنَعَّمَةٌ ما يُسْتَطَاعُ كِلامُها[٢] … عَلَى بَابِها مِنْ أَنْ تُزارَ رَقِيبُ

إذَا غابَ عنها البْعلُ لم تُفشِ سِرَّهُ … وتُرْضِي إِيَابَ البعلِ حينَ يَؤُوبُ

فَلا تَعْدِلي بَيْني وبَيْنَ مُغَمَّرٍ[٣] … سَقَتْكِ رَوَايَا المُزْنِ حينَ تَصُوبُ

سَقَاكِ يَمَانٍ ذُو حَبِيٍّ وعارِضٍ … تَرُوحُ بِهِ جُنْحَ العَشِيِّ جَنُوبُ

فإنْ تَسْأَلُوني بِالنِّساءِ فإنَّني … بَصِيرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَبِيبُ

إذَا شابَ رَأْسُ المرءِ أو قَلَّ مالُهُ … فليسَ لهُ منْ وُدِّهِنَّ نَصِيبُ

يُرِدْنَ ثَرَاءَ المالِ حيثُ عَلِمْنَهُ … وشَرْخُ الشَّبابِ[٤] عِندهُنَّ عَجِيبُ

فَدَعْها وسَلِّ الهمَّ عنكَ بِجَسْرَةٍ[٥] … كَهَمِّكَ، فيها بالرِّدَافِ خَبِيبُ

---

١ طحا بك: اتسع بك وذهب كل مذهب.

٢ الكِلام: المكالمة.

٣ المغمَّر: القليل الخبرة.

٤ شرخ الشباب: أوّله.

٥ الجَسرة: الناقة الصلبة.

قصائد مغنّاة

أضنيتني بالهجر

شعر: بشارة الخوري لحّنها فريد الأطرش، وغنّاها ١٩٦٧

أَضْنَيْتَني بالهَجْرِ ما أظْلَمَكْ فارْحَمْ عَسى الرَّحْمَنُ أنْ يَرْحَمَكْ
مَولايَ حَكَّمْتُكَ فِي مُهْجَتي فَارْفقْ بِهَا يفْدِيْكَ مَنْ حَكَّمَكْ

***

مَا كَان أحْلَى قُبُلاتِ الهَوَى إنْ كُنْتَ لا تَذْكُرُ فاسْأَلْ فَمَكْ
تَمُرُّ بِي كَأنَّنِي لَمْ أكُنْ تَغْرَكَ أوْ صَدْرَكَ أوْ مِعْصَمَكْ
لَوْ مَرَّ سَيْفٌ بَيْنَنَا لَمْ نَكُنْ نَعْلَمُ هَلْ أجْرَى دَمِي أمْ دَمَكْ

***

سَلِ الدُّجَى كَمْ رَاقَنِي نَجْمُهُ لَمَّا حَكَى مَبْسَمُهُ مَبْسَمَكْ
يَا بَدْرُ إنْ وَاصَلْتَنِي بِالْجَفَا وَمِتُّ فِي شَرْخِ الصِبَا مُغْرَمَكْ
قُلْ لِلدُّجَى: مَاتَ شَهِيْدُ الْوَفَا فَانْثُرْ عَلَى أكْفَانِهِ أنْجُمَكْ

فقه لغة

القليلُ الرقيقُ مِن ماءٍ أو نَبْتٍ أو عِلْم: رَكِيكٌ. الذي لَهُ قَدْر وَخَطَر: نَفيسٌ. الكَلِمَةُ القَبيحَةُ: عَوْرَاءُ. الفَعْلَةُ القبيحةُ: سَوْآءُ. جواهِرُ الأرضِ كالذّهَبِ والفِضَّةِ والنُّحاس: فِلِزٌّ. ما أحاطَ بالشَّيءِ: إطارٌ. ما لانَ مِنْ عُودٍ أو حَبْل أو قناةٍ: لَدْنٌ. كلُّ شيءٍ جَلَسْتَ عليهِ أو نِمتَ، فوجدتَهُ وطيئاً: وَثِيرٌ.

أخطاء شائعة

يقول بعضُهم: (تابعَ الأمرَ عنْ كَثَبٍ) وهو خطأ، والصوابُ: تابعَ الأمرَ مِنْ كَثَبٍ، لأنَّ الكثبَ هو القُرْبُ. قال بعضُهم:

رمَتْ مِنْ كَثَبٍ قَلبي ولم تَرمِ بِكُتَّابِ

(الكُتّابُ: السهمُ الصغير)

مقاطع شِعريَّة



شعر: حسن الربيح - السعودية

فناءٌ يبقى

هَــــذِهِ أَوهـــــامُ لَـيـلٍ نُـسِـيَـتْ
فـي الـمَـدَى، فـالـحَـقْ بِها قَـبـلَ الـفَـنـاءْ
وتَـعَـلَّـقْ فـي الـصَّـدَى، وافـنَ بِـهِ
إنَّ فـي الـنِّـسـيـانِ حِـفـظـاً، وبَـقـاءْ

طَعنةُ العُود

(الـعُـودُ) روْضٌ فـي دِمـانـا وَحـشَـنـا
ورَمَـى جَـوانِـحَـنـا بِـغَـيـرِ سِـنـانِ
وأَصـابَ لَـكِـنْ مـا أَمـاتَ مَـشـاعِـراً
أَبَـداً، ولا أَجـرَى دَمـاً بِـطِـعـانِ

الكوميديان

يـا هـازِئـاً بِـلَـيـالـي بُـؤسِـنـا زَمَـنـاً
اهـزَأْ بِـمَـوتِـكَ واجـعَـلْ نَـعـشَـهُ فَـرَحـا
لَـنْ يَـظـفَـرَ الـمَـوتُ بِـالـضِّحـكـاتِ تَـنـثُـرُهـا
في البَحرِ.. في الرَّملِ.. في الدَّمعِ الَّذي طَفَحا

لَيلٌ

أَحـلَـى مِـنَ الـلَّـيـلِ لَـيـلٌ قـد مَـرَرتَ بِـهِ
طَـيـفـاً خَـيِـيـاً كَـوَجـهِ الـبَـدرِ فـي الـخَـفَـرِ
مَـرَرتَ، فـالـتَـفِـتـي فـي بَـعـضِ مـا الـتَـفَـتَـتْ
عَـيـنـاكِ، قـد يَـسـتَـريـحُ الـطَّـيـفُ فـي سَـهَـري



رغم كل شيء سأنهض



ترجمة: صبا قاسم - سوريا
شعر: مايا أنجيلو *

ربما تدونني في التاريخ
عبر أكاذيبك الملتوية والقاسية
ربما تسحقني في الوحل المطلق
ورغم ذلك، سأنهض مثل الثرى، الرماد الغبار

هل تزعجك جرأتي؟
لمَ.. لمَ أنت غارق في الحزن؟
لأنني أسير كأنني أمتلك آبار نفط
تتدفق من بيتي

مثلما الأقمار والشموس
التي تضج بيقين المد والجزر،
مثلما الآمال التي تحلق صوب الأعالي،
سأنهض.

هل تريد رؤيتي محطمةً؟
برأسٍ منحنٍ وعيونٍ خفيضةٍ ذليلة؟
بأكتافٍ تسقط مثل الدموع،
تضعفني صراخاتي.

هل تسيء لك كبريائي؟
لا تخشَ كثيراً
لأنني أضحك كمن يملك مناجم ذهب
في فناء بيتي الخلفي.

ربما تطلق علي نار كلماتك
ربما تطعنني بنظرات عيونك
ربما تقتلني بكراهيتك
لكنني مثل الهواء، سأنهض

من العار الذي يعشش في التاريخ
أنهض
من الماضي الذي يتجذر في الألم
أنهض

أنا محيط مظلم، شاسع وهائج
أتدفق وأعلو وأنطلق مداً وجزراً،
أترك ورائي ليالي الخوف والرعب
وأنهض
إلى فجر ناصع مشرق
أنهض

وأحمل الهدايا التي وهبها أجدادي
فأنا حلم العبيد
وأنا أمل العبيد،
أنهض
أنهض
أنهض



* مايا أنجيلو شاعرة وكاتبة أمريكية أصدرت سبع سير ذاتية وخمسة كتب في فن المقال والعديد من المجموعات الشعرية

أدب وأدباء


قلعة قايتباي

- مارجريت ميتشل حصدت الأضواء والشهرة برواية وحيدة
- أحمد بهجت واقفاً في المعنى يتأمل الحياة والوجود
- نادية بوشفرة: الرواية تستمد وجودها من الشكل الغربي باستثناءات
- ناتالي ساروت من روّاد الرواية والقصة الجديدة
- محمد محمد الشهاوي: لم أحرص على إرضاء أحد سوى الشعر
- راينر ماريا ريلكه الأوسع شهرة ومكانة في الشعر الألماني
- صدور الأعمال الكاملة لـ سمير عطاالله
- عبدالله البردوني وتراثه المفقود
- (الهايكو) وفق التراكيب اللغوية اليابانية
- نيكانور بارا يرفض توحش المدينة والرجوع إليها ثانية
- (فرح ود تكتوك) شخصية أسطورية حكيمة

(ذهب مع الريح) بلغت
مبيعاتها (٣٨) مليون نسخة

مارجريت ميتشل

حصدت الأضواء والشهرة برواية وحيدة



في عالم الرواية هناك أدباء ومبدعون حصدوا المجد وذاع صيتهم، بعد أن عاشوا سنوات صعبة مليئة بالإحباطات، التي كان من الممكن أن تحطمهم تماماً وتنهي أحلامهم، لكن القليل جداً من كل هؤلاء لم يعش هذه التجارب المريرة، التي يأتي بعدها النجاح ليصبح بمثابة (هدية العمر) التي ينتظرها الأديب (المبدع).



وليد رمضان

لقد كانت الكاتبة الأمريكية مارجريت ميتشل، واحدة من هؤلاء المبدعين الذين حصدوا المجد والأضواء والثراء والخلود برواية واحدة، سرقت عقول وقلوب القراء حول العالم، وعندما تحولت الرواية (ذهب مع الريح) إلى فيلم سينمائي نال هو الآخر الجوائز والنجاح الأدبي والمالي والمجد، كما جاء في المرتبة الرابعة ضمن أفضل مئة فيلم أمريكي خلال القرن العشرين، وظل الفيلم حتى عام (٢٠٠٦)، يحمل لقب ثاني أعلى الأفلام تحقيقاً للإيرادات في تاريخ السينما الأمريكية.

تعدّ رواية (ذهب مع الريح) التي أبدعتها مارجريت ميتشل عام (١٩٣٦) إحدى أهم وأبرز الأعمال الخالدة في تاريخ الرواية في القرن العشرين، فقد وصفها بعض النقاد بأنها المعادل الأمريكي لرواية (الحرب والسلام) للأديب الروسي ليو تولستوي (١٨٢٨-١٩١٠)، وقد نالت ميتشل جائزة (بوليتزر) الأدبية الرفيعة عام (١٩٣٧) عن رائعتها الوحيدة، بعد أن وصل حجم مبيعات الرواية إلى (٥٠٠) ألف نسخة خلال يوم واحد فقط، وتصدرت الرواية قائمة الأعمال الأدبية الأكثر مبيعاً، عندما حققت رقماً قياسياً وخرافياً آنذاك، (٣٨) مليون نسخة بيعت في (٣٧) دولة، بعد ترجمتها إلى عدة لغات، لكن لم تهنأ ميتشل بالنجاح الذي حققته بعد نشر روايتها في يونيو (١٩٣٦)، والتي تحولت إلى فيلم سينمائي عرض في ديسمبر (١٩٣٩)، فقد رحلت عن الحياة يوم (١٦ أغسطس عام ١٩٤٩)، بعد تعرضها لحادث سيارة عن عمر ناهز الـ (٤٩) عاماً.

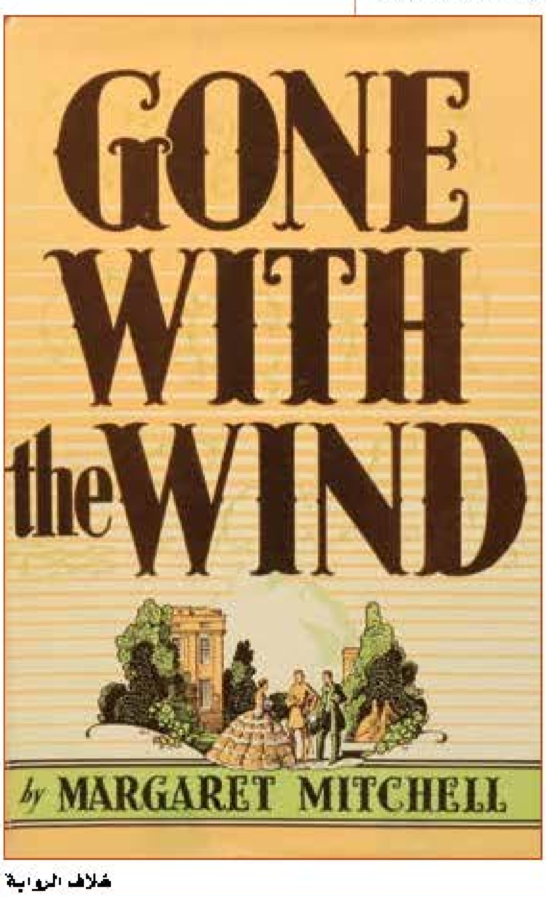
كانت حياة مارجريت ميتشل مليئة بالدراما والمرارة والصدمات المؤلمة، فقد ولدت في (٨ نوفمبر عام ١٩٠٠) بمدينة أتلانتا عاصمة ولاية جورجيا الأمريكية.. عاشت الطفلة وسط عائلة تتمتع بالثراء والمكانة الاجتماعية والسياسية المرموقة، فقد كان معظم أفراد أسرتها من الجنود الذين شاركوا في الحرب الأهلية الأمريكية (١٨٦١-١٨٦٥)، التي اندلعت بين الولايات الشمالية، التي كانت ضد العبودية والرق، (٢٠) ولاية شمالية، وانضمت إليها خمس ولايات أخرى ضد الولايات الجنوبية (١١ ولاية جنوبية): لقد راح ضحية هذه الحرب أكثر من (٦٢٠) ألف قتيل بجانب المدنيين، وإن كان ثلث هذه الأعداد (نحو ٤٣٠ ألفاً) قد ماتوا نتيجة الأمراض الوبائية التي انتشرت آنذاك، وفي النهاية أسفرت هذه الحرب عن قرار تم إصداره بإنهاء العبودية والرق في ديسمبر (١٨٦٥).

كانت إيزابيل ستيفن والدة مارجريت ميتشل تملك شخصية قوية تؤمن بأن المرأة يجب أن تحصل على كامل حقوقها في التعليم والعمل والحرية في التعبير عن رأيها، فهي من أصول إيرلندية كاثوليكية، بينما الأب يوجين ميتشل الذي يعمل بالمحاماة أصوله أسكتلندية وعلى علاقة رائعة بأولاده (ثلاث بنات). في هذا المناخ المثالي عاشت ميتشل فوجدت الاهتمام والرعاية من كل أفراد أسرتها.. لقد سمعت من جدتها عشرات القصص البطولية لعديد من أفراد أسرتها خلال الحرب الأهلية الأمريكية، فكان شغفها وعشقها لهذه الحكايات المثيرة وراء ارتباطها بالروايات والقصص والكتابة والقراءة في أعمال الأدباء الكبار.

كانت ميتشل على علاقة سيئة بمادة الرياضيات التي كانت سبباً في اختلاقها الأعذار الواهية وادعاء المرض في بعض الأحيان، حتى لا تذهب إلى المدرسة، لكن شخصية الأم القوية كانت أقوى من تصرفات ميتشل المكشوفة، وعندما بلغت الثامنة عشرة من عمرها تلقت ميتشل خلال شهور قليلة صدمتين قاسيتين.. الأولى عندما توفي خطيبها (كيلفورد هنري) الذي كانت تحبه للغاية: فهو ضابط في الجيش الأمريكي رحل عن الحياة أثناء الحرب العالمية

أصيبت بكسر في قدمها ما اضطرها إلى المكوث في البيت وكتابة الرواية التي خلّدتها أدبياً

تحولت الرواية إلى فيلم حقق لقب أعلى الأفلام إيرادات في تاريخ السينما الأمريكية



غلاف الرواية



من فيلم «ذهب مع الريح»

الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، ثم رحلت الأم إيزابيل ستيفن بسبب وباء الإنفلونزا القاتل، الذي ضرب الجنوب الأمريكي وهو الأمر الذي أصاب ميتشل بالحزن والمرارة والرغبة في الابتعاد عن الناس، وعدم استكمال الدراسة الجامعية من أجل العناية بوالدها وشقيقتيها.

كان على مارجريت ميتشل، أن تتعامل مع الحياة بمنظور جديد بعد رحيل أمها وخطيبها، لكنها لم تستطع أن تعود إلى اتزانها النفسي، ففقدت الكثير من حماسها وطموحها وسيطرت عليها حالة من التخبط والإحباط، وقالت عن هذه الفترة بعد ذلك (الحياة لا يمكن أن تعطينا كل شيء نحلم به)، في هذه الفترة الصعبة من حياتها كان عليها أن تخوض اختباراً صعباً، ففي عام (١٩٢٢) ارتبطت ميتشل بلاعب الكرة الأمريكية (بيرين أبشو) الذي يتسم بالعصبية والاندفاع وإثارة المشكلات.

لقد اختارت ميتشل الشاب المتهور (بيرين أبشو) لاعب الكرة، ولكن بعد شهور قليلة كانت ميتشل تنهي هذا الارتباط الخاطئ، بسبب تناقض واختلاف المشاعر والطموحات بينها وبين أبشو، وعدم قدرة ميتشل على تحمل الآلام والمشكلات التي ارتكبها أبشو، الذي لم يكن قادراً على تحمل المسؤولية كاملة والنجاح والاستقرار في عمل دائم، فيما كانت ميتشل تعتمد على نفسها من أجل توفير المطالب المنزلية وتحقيق ذاتها بعد أن ساعدها زميلها جون مارش وتوسط لها من أجل الالتحاق بصحيفة (أتلانتا جورنال) التي يعمل بها. لقد طلبت ميتشل الانفصال عن زوجها المستهتر بعد أن وجدت نفسها غير قادرة على الاستمرار معه، ليحدث الانفصال في (١٩٢٤).

ارتبطت ميتشل بزميلها جون مارش الذي كان يأمل في الزواج بها قبل ارتباطها ببيرين أبشو، وخلال شهور قليلة كانت ميتشل تمارس حياتها بنظرة جديدة، وغلف حياتها التفاؤل والسعادة والأمل والنجاح في عملها الصحفي في كتابة التحقيقات الصحفية والحوارات وكتابة المقالات ومراجعة الكتب، كما قامت بممارسة بعض الأعمال الخيرية بالتطوع للعمل مع منظمة الصليب الأحمر الأمريكية، وهو العمل الذي رشحها للحصول على لقب المواطنة الفخرية عام (١٩٤٩)، بعد ما قامت بإيصال الإمدادات الغذائية والطبية لبلدة فيموتييه الفرنسية أثناء الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥)، كما كان لميتشل دور رائع في جمع الأموال للمجهود الحربي من خلال بيع سندات الحرب.

لعبت المصادفة دورها في مسيرة مارجريت ميتشل، ففي عام (١٩٣٠) كانت على موعد مع القدر الذي ألزمها الفراش نتيجة إصابتها بكسر في قدمها، ما جعلها تقضي معظم الأوقات داخل بيتها فكانت تقرأ الكتب وتكتب بعض المقالات، وفجأة قررت أن تكتب رواية ملحمية طويلة، فقد كانت ميتشل تملك داخل عقلها الكثير من الحكايات والمواقف المثيرة، التي سمعتها من جدتها وأمها وبعض أفراد الأسرة عن الحرب الأهلية الأمريكية، والحرب العالمية الأولى التي عاشت تفاصيلها، بجانب هذا استعانت ميتشل بالمراجع التاريخية والاجتماعية التي تملكها في مكتبتها الخاصة والمكتبات العامة. لقد شعرت ميتشل بالمتعة وهي تخوض تجربة صعبة وجديدة لا تعرف نتيجتها، كانت تخشى الفشل وكانت الآلام تحاصرها في البداية، إلا أنها

كان لميتشل دور رائع من خلال بيع سندات مالية أثناء الحرب

تعتبر أحد أهم وأبرز الأعمال الخالدة في تاريخ الأدب إلى جانب رواية (الحرب والسلام) لتولستوي

كانت تملك الحماس الذي جعلها تنهمك في عملها وتقضي الساعات الطويلة في القراءة وترتيب الأوراق والأحداث ورسم الشخصيات داخل عقلها وعلى الورق، وكان غريباً أن تبدأ ميتشل روايتها بكتابة الفصل الأخير، ثم الفصل الثاني ثم تعود وتراجع الفصل الأخير ثم تكتب الفصل قبل الأخير لتعود وتراجع ما كتبته، ثم تكتب الفصل الأول ثم تراجع ما كتبت مرة أخرى وترتب ما كتبت وتحذف وتضيف إلى الأحداث بدقة وتركيز كاملين، ثم تقرأ الرواية مرة بل أكثر من مرة، حتى شعرت بأنها كتبت الرواية كما كانت تريد وتأمل.. لقد اكتمل العمل الملحمي (ذهب مع الريح) بعد ستة أعوام كاملة (١٩٣٦) عندما ذهبت مارجريت ميتشل بروايتها إلى دور النشر، كانت تشعر بالخوف الشديد فهي لم يسبق لها أن كتبت رواية طويلة أو حتى قصة قصيرة، كما أن اسمها في عالم الأدب والرواية مجهول تماماً، لكن الغريب حقاً هو حصولها على الموافقة بنشر روايتها التي تتكون من (١١١٤) صفحة، وفور صدور الرواية أصبحت الأكثر مبيعاً والأكثر شهرة وجذباً للقراء، وحققت أعلى الأرقام، ما أصاب ميتشل بالفرحة الغامرة، وكادت تصاب بالجنون من فرط الاحتفاء بها والترحاب غير العادي داخل أمريكا وأوروبا وبعض البلاد العربية وأمريكا اللاتينية.

لقد كانت دهشة ميتشل وفرحتها أعظم بعد أن تلقت عرضاً مغرياً من شركة أفلام أوسيلزنيك بشراء حقوق الرواية مقابل مبلغ قياسي في ذلك الوقت (٥٠ ألف دولار) وفي (١٥ ديسمبر ١٩٣٩)، كانت ولاية جورجيا تتزين كما لم تتزين من قبل، عندما زينت شوارعها ومنازلها بأفيشات الفيلم الأسطوري (ذهب مع الريح) بطولة كلارك جيبل -فيفيان لي -ليزلي هوارد وإخراج فيكتور فليمنج، وقد ترشح الفيلم لثلاث عشرة جائزة من جوائز الأوسكار، نال منها ثماني جوائز كانت



مارجريت ميتشل



فيفيان لي مع كلارك جيبل

كالتالي: أفضل فيلم -أفضل مخرج -أفضل ممثلة -أفضل دور ثانوي -أفضل مخرج فني -أفضل تصوير سينمائي ملون -أفضل مونتاج -أفضل سيناريو .. في عام (١٩٦٤) أصدرت الحكومة الأمريكية طابعاً تذكارياً بمناسبة مرور (٢٥) عاماً على عرض الفيلم، وفي عام (١٩٧٦) عرض الفيلم على شاشات التلفزيون الأمريكي، وشاهده نحو (٤٨٪) من ملاك البيوت في أمريكا و(٦٥٪) من مشاهدي التلفزيون، كما حقق الفيلم الذي بلغت ميزانيته نحو (٣,٩) مليون دولار أرباحاً بلغت (٤٠٠) مليون دولار، وعلى الرغم من اندلاع الحرب العالمية الثانية، بعد عرض الفيلم بشهور قليلة، فإن تذاكر الفيلم كان يتم حجزها مسبقاً.

بعد نجاح الفيلم، تلقت ميتشل الكثير من العروض المغرية من دور نشر كبيرة، لكي تكتب روايات أخرى، لكن ميتشل رفضت تماماً خوض تجربة أدبية جديدة أو كتابة جزء ثان للرواية، وفي عام (١٩٣٧)، نالت ميتشل جائزة بوليتزر الأدبية الرفيعة عن روايتها الخالدة.

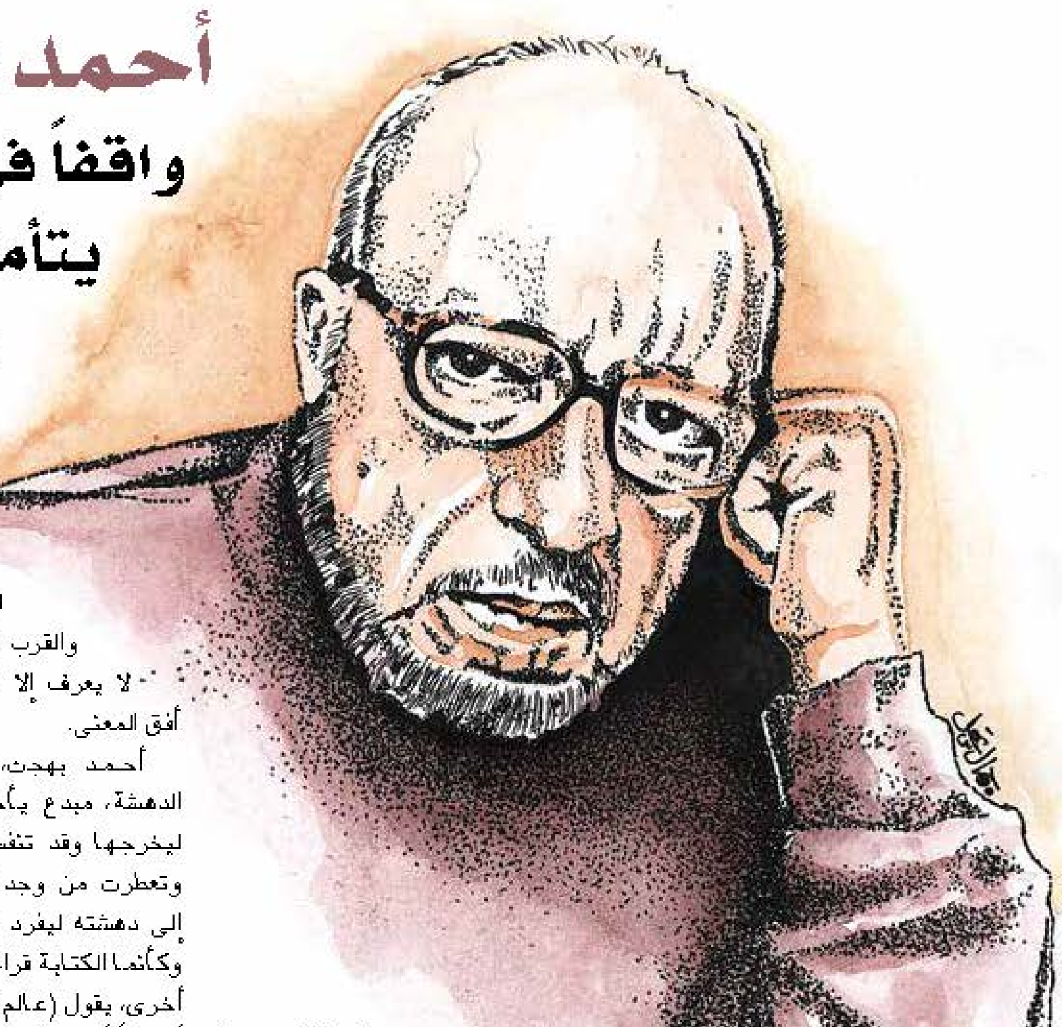
في عام (١٩٨٠) قام أحفاد ميتشل بإعطاء الرخصة للكاتبة أليكساندرا لريبلي، أن تكتب الجزء الثاني من رواية (ذهب مع الريح)، لكنه ظهر باهتاً كما تم تحويل الرواية إلى حلقات تلفزيونية، ولكن لم يحالف العمل النجاح المنتظر، فكانت مارجريت ميتشل على موعد مع الفصل الأخير من حياتها الدرامية، فلم تهنأ كثيراً بالسعادة والشهرة والمال والنجاح ففي يوم (١١ أغسطس عام ١٩٤٩)، وبينما كانت تعبر الشارع برفقة زوجها جون مارش صدمتها سيارة طائشة لتفقد الوعي لعدة أيام ثم تسلم الروح في يوم (١٦ سبتمبر عام ١٩٤٩).

أصدرت الحكومة الأمريكية طابعاً تذكارياً بمناسبة مرور (٢٥) عاماً على عرض الفيلم

فارقت الحياة مبكراً بعد أن صدمتها سيارة في حادث مرور عادي أثناء عبورها الطريق

أحمد بهجت

واقفاً في المعنى يتأمل الحياة والوجود



الطريق إلى الله،
ليدرك الوجد في القرب،
والقرب في الذوبان، دليله قلب لا يعرف إلا الحب، وروح تحلق في أفق المعنى.

أحمد بهجت، يوضئ كلماته بماء الدهشة، مبدع يأخذ اللغة إلى مختبره، ليخرجها وقد تنفست من أنفاس روحه، وتعطرت من وجد قلبه، يستدرج القارئ إلى دهشته ليفرد في ذاته شغف التأمل، وكأنما الكتابة قراءة أولى، والقراءة كتابة أخرى، يقول (عالم الكتابة غامض، أتخيل أحياناً أن هناك إنساناً آخر بداخلي يملي عليّ ما أكتب، حاولت كثيراً التعرف إليه أو الوصول لثوابت تحكم عمله أو تروضه وفشلت.. لكني أحس بوجوده دون التوحد معه لهذا ظلت كتاباته شيئاً آخر عني..) تأمل حياة الأنبياء، وقصصهم، فسجدت روحه، في (الطريق إلى الله) وكأنما الحال حالت في الرؤى، مبحرة في (بحار الحب عند الصوفية) (يفرد أشرعة الروح البيضاء ويبحر) ليرى أن هناك عالماً يمكن أن ينكشف بنور الله، يقذفه الله في قلب العبد إذا صفا قلب العبد لله (فالصوفية هم الذين صفت قلوبهم لله)، و(التصوف هو فن الوصول إلى الله).

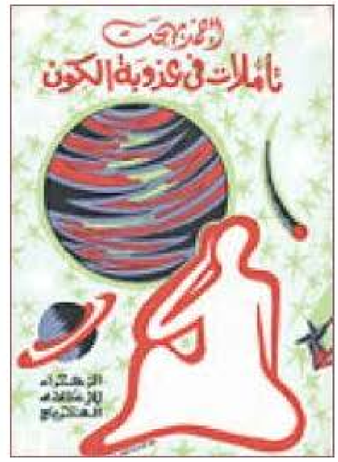
والصوفي غريب في الدنيا لأنها ليست داره، والزهد والصمت بذرتان من بذور التصوف، متيحاً لروحه أن تبحر في بحار الوجد، دون أن يغريه الشطح في التفسير والتأويل، وإنما كانت نظرته وقراءته موضوعية في الكشف عن ذلك العالم

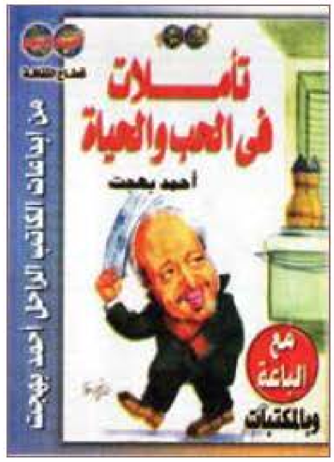
يبتكر لغة بسيطة المبنى في العبارة، عميقة المعنى في الإشـارة، مسافر في الزمان والمكان يشتاق للعودة كشهقة المشتاق، وعائد يدركه الشوق إلى الرحيل لتنهض الروح في دلائل الإشراق، لأنه يقرأ السفر بعين صوفي يرى في السفر العذاب، والعذوبة، وكأنما سفره أينما اتجه كان في



د. بهيجة إدلبي

متأمل في عذوبة الكون وحيرة الكائن، كأنما الكلمات تستدل لديه على مواقف المعنى وهو يخاطب وجدها في مرايا ذاته، يذهب بعيداً في تأمل الوجود، ليقترب من خالق هذا الوجود، يتأمل الأرض والنجوم والسماء، يتأمل البحر والرمل والصحراء، يتأمل فطرة الكائنات، وصبغة الأشياء، يدلف إلى الصمت بكل ما أوتي من الكشف، ويدلف إلى الكشف بكل ما أوتي من الصمت، يحب كالعشاق، يحترق مثلهم، ويدخل حالهم، وللعشاق صمت له مذاق الغناء، كما يقول، فكأنه في دهشة لا تنتهي، وعشق لا يحول ولا يزول.

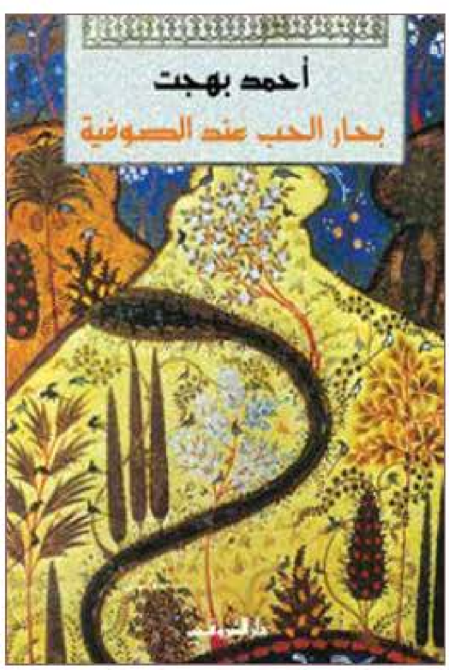




من الأسرار، وحين انتبهت روحه للتأمل في قصص الحيوان في القرآن، أبدع أجمل ما كتب عن تلك الحيوانات، لأنه كما يقول استعار عقولها وغرائزها، وأحلامها وأحزانها، فكتب مذكراتها مستهدياً بكلمة الفنان فان جوخ: حين أرسم زهرة أصير أنا الزهرة، فكتب عن كلب أهل الكهف، وعن حوت يونس عليه السلام، وهدهد سليمان عليه السلام، وعن طير إبراهيم عليه السلام، وغيرها من الحيوانات التي حكت مذكراتها له، فاستحضرها بمخيلة مدهشة، في الكشف والقراءة والكتابة، ليبدع نصوصاً تشرق فيها الكلمة والمعنى، مستقرئاً جوهر القصص، ومفسحاً للخيال أن يرى بعين المبدع ما لا يراه الآخرون، من دون أن يختل عنده ميزان القصة كما جاءت في مصدرها القرآني، وهنا يكمن الإبداع العظيم الذي أبدعه هذا المبدع، فكانت عين الموضوعية موازية لعين الخيال، هكذا ابتكر أحمد بهجت أسلوبه، ولغته، وأفكاره، ليوجز رؤيته ومنهجه في الحياة والإبداع، بمقولته (إن الأدب العظيم يبحث عن الحقيقة، وكلما ارتقى الفنان اقترب من الله، وكلما اقترب تحير وزادت دهشته وسجدت روحه)، وحين تسجد روح الفنان، يرتقي أدبه إلى مقام الوجد والعرفان، وتصبح الكلمة لديه ذاكرة للروح، والروح ذاكرة للمعنى.

أحمد بهجت الذي يقرؤه الصغير والكبير، يدهش العارف بمعرفته، والفيلسوف بفلسفته، والعالم بعلمه، كتب للكبار بروح طفل، وكتب للأطفال بروح فيلسوف فأدهش في كل ما أبدع؛ لأنه مخلص بعمله، عميق بتأمله، فهو صاحب رؤية في الحياة، تحب الحياة، وصاحب منهج في البحث والكتابة محكم في تقليب الفكرة على جميع وجوهها، ليقف على الوجه الأقرب للحقيقة، وإلى جانب هذا كله، فقد كان صحافياً من طراز فريد، كما قال عنه محمد حسنين هيكل، فكان صندوق الدنيا عموده الذي لم يفارقه حتى فارق الدنيا، وترك لنا صندوقها المليء بالأخبار والأسرار، كان همه أن تكون الكتابة محفزاً على الوعي، ومحفزاً على التغيرات الاجتماعية، فبقدر ما كان في تأملاته العميقة شفيف الروح، كان في كتاباته الساخرة، خفيف الظل، خاصة في كتبه الاجتماعية كمذكرات زوج، ومذكرات صائم، وبرنامجه الذي كان يقدمه فؤاد المهندس (كلمتين وبس)، لأن الحب كان دافعه الأكبر لنقل سخرية الواقع، والتصادم مع الوجع الإنساني، ومع الخلل الاجتماعي، بحثاً عن الأفضل والأجمل، والأقرب إلى تقوى الله تعالى.

أحمد بهجت كان في كتاباته يخاطب العقل والروح، يخاطب الوجد والوجدان، يخاطب الغائب والحاضر، قلقٌ على الإنسان، قلقٌ على الرحلة، قلق على العلاقة بين الإنسان والإنسان، بين الإنسان والكائنات الأخرى، فهو حارس للحقيقة، بقلب خاشع بفطرة الإيمان.



يستدرج القارئ إلى دهشته ليفرد في ذاته شغف التأمل بعذوبة الكون

نظرته وقراءته موضوعية في الكشف عن الحقائق والأسئلة والأخبار المدهشة في هذا العالم

ابتكر أسلوبه ولغته وأفكاره ليوجز روايته ومنهجه في الحياة والإبداع



د. عبدالعزيز المقالح

مصطفى لطفي المنفلوطي

لم ينصفه النقاد

من هنا بدأت خطواتنا الأولى نحو الأدب، ومن هنا بدأ المئات وربما الآلاف من شداة الأدب طريقهم نحو الإبداع الأدبي، وكانت كتابات المنفلوطي في نظراته وعبراته وفي ترجماته الجسور التي عبرت أنا عليها، وعبر عليها أمثالي من أدباء جيلي والأجيال التي سبقتنا أو جاءت بعدنا. لقد كان مصطفى لطفي المنفلوطي مدرسة قائمة بذاتها في أسلوب الكتابة ومضامينها الأخلاقية والاجتماعية، وفي التسامح الخالي من التعصب الفكري، فضلاً عن ابتعادها المتعمّد عن السياسة بوصفها متقلبة، يضاف إلى ذلك نأي المنفلوطي بنفسه عن الانخراط في الخصومات والمعارك الأدبية، التي كانت تدور في زمنه وما يسفر عنها من وجهات نظر، كانت تجد قبولاً من قطاع كبيرٍ من القراء في مصر وفي غيرها من الأقطار العربية. ومع ابتعاده عن الخوض في تلك الصراعات الشخصية، فقد أحرز أسلوبه في الكتابة نجاحاً دفع بعض الكتاب إلى محاكاته، وأصدر أحدهم كتاباً أسماه (النظرات) مقلداً أسلوب المنفلوطي وأفكاره وطريقة تناوله للقضايا العامة.

لم يسلم المنفلوطي ولا كتاباته من النقد الحاد الموجه إليه من منافسيه وخصومه، الذين كانوا ينظرون إلى انتشار مؤلفاته بقدر من الغيظ، كما لم يسلم من هجوم بعض القوى ذات التوجهات المتخلفة والمنعزلة فكرياً لرؤيته التسامحية، لكن ذلك كله لم يدفعه إلى التراجع عن النهج، الذي اختاره وأنجز من خلاله كل أعماله التي شكّلت ذخيرة أدبية لا يمكن تجاوزها أو تجاهل دورها، وهذه الحقيقة هي التي دفعت طه حسين في أواخر حياته إلى الاعتراف بأهمية دور المنفلوطي، وحملته على أن يعلن عن خطأ مواقفه منه ومن كتاباته، التي تركت في الأجيال آثاراً لا تنكر. كان المنفلوطي يدرك منذ وقت مبكر تجاهل نقاد عصره، ويشير بوضوح في مقدمته «النظرات» إلى هذا النوع من الإهمال، وإلى ما هو أسوأ من الإهمال، ويعني به التحامل عندما يقول بشيء من الألم يحاول مواراته بالتعالي عليه والمضي في طريقه معتمداً على فطرته وسجيته:

كنت أكتب للناس لا لأعجبهم، بل لأنفعهم، ولا لأسمع منهم أنت أحسنت ، بل لأجد في نفوسهم أثراً مما أكتب، والناس كما قلت في بعض رسائلي، خاصة وعامة، أما خاصتهم فلا شأن لي معهم، ولا علاقة لي بهم، ولا دخل لكلمة من كلماتي في شأن من شؤونهم، فلا أفرح برضاهم ولا أجزع لسخطهم، لأني لم أكتب لهم، ولم أتحدث معهم، ولم أشهدهم

> المنفلوطي مدرسة قائمة بذاتها في أسلوب الكتابة ومضامينها الأخلاقية والاجتماعية

أمري، ولم أحضرهم عملي، بل أنا أتجنب جهد المستطاع أن أستمع منهم شيئاً يتعلق بي من خير أو شر: لأني راض عن فطرتي وسجيتي في اللغة التي أكتب بها فلا أحب أن يكدرها عليّ مكدر، وعن آرائي ومذاهبي التي أودعها رسائلي فلا أحب أن يشككني فيها مشكك، ولم يهبني الله من الفراسة ما أستطيع به أن أميز بين مخلصهم ومشوبهم.

والغريب أن الجحود النقدي الذي رافق المنفلوطي في حياته قد لازمهُ بعد وفاته، وبالرغم من كثرة محبيه وعدد من أفادوا من كتاباته في أوائل اقترابهم من الأدب، وصاروا كتَّاباً مشهورين، لم تتضمن دراساتهم النقدية شيئاً يخص ذلك الرائد، الذي أعطى بسخاء وتواضع، ونجح في أن تكون له شخصيته وصوته الخاص. ربما اختلف أسلوبه بعض الشيء وارتقى نحو رومانسية عذبه ولغة رقيقة في ترجماته عن اللغة الفرنسية، التي لم يكن – وهو الأزهري مدرسة وثقافة – يعرفها أو يلم بمفرداتها، بل استوعبها عن طريق قراءة الآخرين لمحتوياتها، وكان بصيراً في إدراك ظلالها وأنداء شعريتها؛ فجاءت في وصفها وحواراتها ورسائلها أعمق وأكثر تأثيراً من الترجمات اللاحقة لمترجمين يجيدون اللغة الفرنسية، لكنهم لا يحسنون النقل عنها إلى لغتهم العربية، ومازالت ظلال من روايات (الشاعر)، (ماجدولين)، و(بول فرجيني) وغيرها تومض في ثنايا الذاكرة رغم تقادم زمن قراءتها.

يمكن القول إن المنفلوطي والجيل الذي ينتمي إليه زمنياً، كانوا على اختلاف آرائهم ومواقفهم حريصين على إرشاد الأجيال الجديدة، وتوجيه ما يعتقدونه بنصائح جديرة بالاتباع، لمن يريد أن يكون أديباً. وهنا واحدة من تلك النصائح التي تقدم بها المنفلوطي إلى شداة الأدب والباحثين عن طريق الوصول إليه: (يسألني كثير من الناس) كما يسألون غيري من الكُتاب، كيف أكتب رسائلي، كأنما يريدون أن يعرفوا الطرق التي أسلكها إليها فيسلكوها معي، وخير لهم ألاَّ يفعلوا، فإني لا أحب لهم ولا لأحد من الشادين في الأدب، أن يكونوا مقيدين في الكتابة بطريقتي أو طريقة أحد من الكتاب غيري، وليعلموا – إن كانوا يعتقدون لي شيئاً من الفضل في هذا الأمر – أني ما استطعت أن أكتب لهم تلك الرسائل بهذا الأسلوب الذي يزعمون أنهم يعرفون لي الفضل فيه، إلاَّ لأني استطعت أن أتفلت من قيود التمثل والاحتذاء، وما نفعني في ذلك شيء كما نفعني ضعف ذاكرتي والتواؤها عليّ، وعجزها عن أن أتمسك إلا قليلاً من المقروءات، التي كانت تمرّ بي، فقد كنتُ أقرأ من منثور القول ومنظومه ما شاء الله أن أقرأ، ثم لا ألبث أن أنساه (فلا يبقى في ذاكرتي إلا جمال آثاره وروعة حسنه ورنة الطرب به).

وفي خلاصة تجربة عميقة صالحة لكل مكان وزمان ولكل شاب، يريد أن يكون كاتباً أو شاعراً؛ لأن آفة الأجيال الجديدة تتجلى في التقليد والمحاكاة والتناسخ وافتقاد الذات فيما يكتبونه أو ينظمونه، وإذا كانت أقوال المنفلوطي تعود إلى ما يقرب من قرن، فإن أثرها الإيجابي لا يمَّحي بالتقادم أو يسقط بمرور الوقت.

وأود أن أشير هنا إلى أن كلاً من المنفلوطي وطه حسين، من حيث التأسيس الثقافي اللغوي خاصة، هما أزهريان استوعبا منهج الأزهر وما كان يقدمه من معارف وعلوم دينية وأدبيه وتاريخية، وقد شق كل من هذين الرائدين طريقهُ الخاص، واختار لغته التي لا تخلو من أثر الأزهر وجدليات أساتذته، وأساليبهم في البحث، كما عند طه حسين في دراساته النقدية، وكتبه في الشعر الجاهلي وشعراء العصرين الأموي والعباسي، ولم تضف إليه الجامعة ولا باريس، سوى صقل عبارته وتحريرها من سطوة الصياغة التقليدية، وهو ما تحقق للمنفلوطي بلا جامعة ولا باريس.

نأى بنفسه عن التورط في الخصومات والمعارك الأدبية التي كانت تدور في زمنه

لم يسلم من هجوم بعض الأقلام لرؤيته المتسامحة الخالية من التعصب

أعماله شكلت ذخيرة أدبية لا يمكن تجاوزها أدبياً وهي ما دفعت طه حسين للاعتراف بمكانة المنفلوطي



لا بد من قراءة الموروث والاستفادة منه

نادية بوشفرة: الرواية تستمد وجودها من الشكل الغربي باستثناءات

اجتهادات وتجارب مفكري المغرب العربي وأدبائه، ومحاولاتهم الدائمة للاقتراب من كل ما هو حداثي ومثير، سعياً وراء نقلة نوعية عربية سواء كانت تعليمية أو اجتماعية أو غيرهما، محطات مهمة كثيرة، جعلت إخوانهم المشارقة ينظرون إليها بإعجاب وتشجيع كبيرين.



محمد حسين طلبي

هذه الاجتهادات والتجارب، أفرزت ومنذ زمن وجهات نظر خاصة، واجابات مهمة عن جملة من الأسئلة الأدبية واللغوية، وبخاصة حول الاصطلاحات والمفاهيم وما يسمى بتحليل الخطاب، وكذلك ما أفرزته تنظيرات علم السيمياء التي فرضت نفسها بشكل واسع في الأوساط الأكاديمية، في هذا الإطار بالذات اقتربنا من الباحثة والأستاذة الجامعية الجزائرية الدكتورة نادية بوشفرة، المحاضرة في قسم اللغة وآدابها بجامعة بن باديس الجزائرية، علنا نتوصل معها إلى ما يمكن من تفسيرات لجملة من التباينات والتنويعات التي فرضت نفسها على اللغة.

ومن خلال جملة الأسئلة والتي يبدو بعضها بسيطاً وتقليدياً، ولكن الإجابة عنها كانت تختلف عما تعودناه وكان سائداً.

وعلى الرغم من قصر الحوار معها، فقد لاحظنا كم هو مهم وشائق ذلك الإصرار على التعايش مع القضايا السردية والنقدية الحديثة، والتي هي ليست فقط شططاً في مقولات ومصطلحات التحديث ومقطعاته كما يعتقد بعضهم بل هي زاوية ثابتة لرؤية المستقبل.

- عن النصوص السردية العربية الحديثة يقال إنه قد جرى ما يسمى بالتنصيص والتعريب الاقتباس والتغيير الكبير للشخصيات والأحداث فيها حتى تتوافق مع الأبنية السردية العربية القديمة.. هل هذا بالفعل ما حدث؟ وهل أصبحت هذه الأمور مسلمة يبنى عليها، أم تبقى وجهة نظر تحتاج إلى إعادة قراءة؟

– لا.. ليس شرطاً أن تكون مسلمة، ذلك لأن النص (أي نص) عموماً قد يخضع لعملية الإجراء والممارسة التطبيقيتين لنظرية معينة وقد لا يخضع، إننا كما تقول الباحثة نيكول إيفرارت ديسميد (Nicole Everart Desmeot) في مؤلفها الشهير سيميائية المحكي أمام مجموعة من الأدوات كعلبة أدوات السباك مثلاً، والتي تبدو لنا متراكمة في كثرتها واختلاف أشكالها نظرياً، لكننا عند الاستعمال أي التطبيق ننتقي الأداة المناسبة لنجربها على النص، فليس كل أداة تصلح للعمل، وليس كل اختيار عشوائي يصلح لفهم آليات النص، هناك تدبر وأعمال للفكر.

والنص مادة عصية وليس مادة طيعة بيد الباحث، لذا نتبين أهمية النقد الأدبي والمناهج النقدية المعاصرة، التي تحاول دراسة النص الواحد بأشكال مختلفة وكيفيات مختلفة، إننا هنا بصدد الحديث عما يسميه جوزيف كورتيس بالدلالة الابتدائية والدلالة الثانوية، فالأولى تعنى بالقراءة الأولية لنص ما وليكن مثاله حول حكاية البنت الصغيرة ذات القلنسوة الحمراء، وأما الدلالة الأخرى أي الثانوية، فهي الدراسة المعمقة للحكاية والمتجاوزة للقراءة الأولى، وهي إما دراستها نفسياً أو اجتماعياً أو بنيوياً أو سيميائياً أو تفكيكياً أو إنتروبولوجياً.

- والرواية العربية، هل هي إنتاج أصيل؟.. بمعنى هل هي تطوير للمرويات السردية القديمة (ألف ليلة وغيرها)، أم هي نتاج ثقافة خارجية كما يقال جلية.. ربما هي محسومة عند بعضهم، ولكنها لاتزال مطروحة عند بعضهم الآخر.. ما رأيك؟

– نعترف أن البدايات الأولى للرواية العربية كانت امتداداً للأشكال الغربية (باستثناء حديث عيسى بن هشام وزينب وهيكل وسارة والعقاد)، لقد اغترفت من التقنيات الغربية مع كثير من المحاكاة، من دون أن تولي أهمية للإرث العربي الإسلامي (تغريبة بني هلال، سيرة عنترة)، ومع الوقت أدركت أن عليها إعادة النظر في مصادرها بقراءة الموروث والاستفادة منه.

لقد أخذ ماركيز من (ألف ليلة وليلة)، كما استقى باولو كويلو في روايته الشهيرة (الكيميائي) من الفلسفة الإسلامية، كما حاكى بعض القصص الإسباني المقامة العربية، ومن هنا كانت هناك إعادة اعتبار من هؤلاء العظام لهذه التجارب العربية الرائدة.. وهذا ما يقوم به الكثير من الكتاب العرب من أجل توطين الرواية.

- القصة القصيرة، هذا الفن السردي الجميل الذي يتبارى اليوم الكثير من المبدعين العرب للاقتراب منه والعطاء فيه، برأيك هل تجاوب النقاد معه كحراك واعد؟.. وإلى أي مدى كان أثرهم؟

– القصة القصيرة هي خطوة أولى نحو الرواية، لذلك نجد العديد من الروائيين الذين ألفوا القصة القصيرة في بداية عطاءاتهم، قبل أن يباشروا عملهم في الرواية.. إن القصة تعتمد كما نعلم على المفاجأة، وذلك بطرح اللغز أو السؤال أو البحث عن حقيقة ما، أو الكشف عنها بذكاء وحكمة.. يبدو لي أن القصة لم تسلم من سطوة الرواية عليها، ما أدى إلى اهتمام النقاد بالرواية أكثر، أو ليس حقاً القول إن الشعر هو ديوان العرب، والقول إن الرواية أصبحت ديوان العرب حديثاً؟ ولكن على الرغم من ذلك فإننا لا ننفي وجود بعض الأقلام النقدية الباحثة في خصوصيات ومداخيل القصة المعاصرة وفي مدى تطورها ومعالجتها للقضايا الراهنة للمجتمع وأثرهم في ذلك واضح، ما أدى إلى كثرة كتابها والإبداع فيها كما ذكرت.

- عن المصطلح والمفهوم، ما هي قيمة هذين السؤالين في الثقافة العربية الحديثة، بمعنى هل هذه الثقافة بكل حراكاتها هي قادرة اليوم على إنتاج المفاهيم بشكل عام؟

– إننا نواجه أزمة حقيقية حينما يكون الحديث عن المصطلح والمفهوم، ليس على الساحة العربية فحسب بل وعند الغرب أيضاً، إننا نصادف فوضى من مواجهة المصطلح الواحد، لأن إيجاد مدلول واحد خاص به يوصل الباحث إلى متاهات قد لا يحمد عقباها.. فهناك من يعرب المصطلح الواحد، وهناك من يترجمه ومن ينقله نقلاً حرفياً ومن يود التميز، فيخلق مدلولاً كما يحلو له.. وليكن مثلاً مصطلح السرديات (NARRATOLOGIE) الذي نجد له أكثر من تسع ترجمات كقولهم عن (السرد – السردولوجيا – السرديات – نظرية القصة – نظرية الرواية – ناراتولوجيا – السردية – الصردية – السردانية). إذاً كما ترى فإن هناك ضبابية

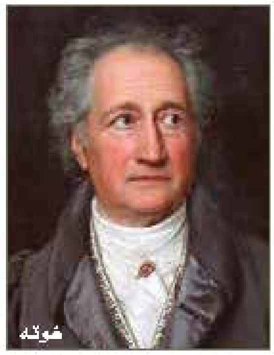
العالمية تكمن في قدرة المبدع على تدويل نتاجه المحلي من دون التخلي عن خصوصية هويته

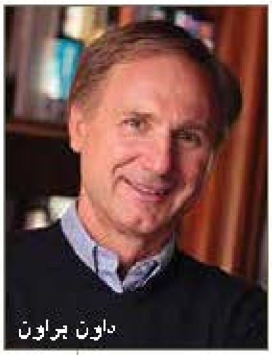
ماركيز استلهم من «ألف ليلة وليلة».. وباولو كويلو من التراث العربي الإسلامي

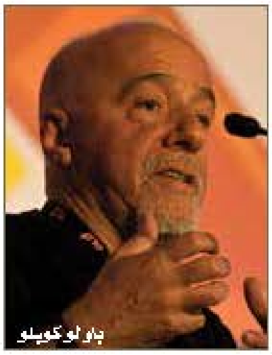


سبيل في أحد مداخل حي القصبة

وتضليلاً للباحث المبتدئ، لذلك فأنا أفضل التركيز على اختيار المدلول الواحد للمصطلح الواحد، مع تسجيل ما يقابله من مصطلح أجنبي لغرض التوضيح والدقة، طبعاً مع اختيار لما هو شائع تداوله لدى علماء الاصطلاح، وهو الجهد الذي تقوم به حالياً بعض المجامع، واتحاد المجامع العربية، ومكتب تنسيق التعريب.


غوته


داون براون


باولو كويلو

- قضية توسيع مفهوم الثقافة بالتوازي مع عملية الترجمة في أي وسط، اجتماعي، ثقافي عام، أكاديمي.. هل هي خاضعة لتلك الترجمة، وكيف؟

– بداية يجب التنويه إلى أنه على المترجم أن يحمل رصيداً معرفياً عن اللغة الأولى – أي لغته – وعن اللغة الثانية – أي المنقول عنها – وأن يكون مزوداً بثقافة الآخر، ومن طقوسه ومعتقداته وعلاماته المختلفة، التي تفسر نمط عيشه وبالتالي نمط لغته.

وكما تعلم كذلك فإن مفاهيم الثقافة (ثقافتنا أو ثقافة غيرنا) في حد ذاتها قد خضعت للعديد من الاعتبارات والتوسعات، منها ما هو محلي وما هو وارد إلينا، وهذا الأخير يتطلب كما أسلفنا جملة من المعايشات الحقيقية للمكونات الثقافية لدى الآخر، وتفهم المشتركات معه وظروف نشأتها وما طرأ عليها.. وينطبق هذا بطبيعة الحال على ما ذكرت من مجالات، غير أن الأكاديمي منها يظل يتسم بالعلمية أكثر كما تعلم وبالتالي يستحق منا أن نضعه دائماً في سياقه الذي أنتجه، فتكون عملية الترجمة والاستفادة منها محصورتين في اتفاق المجامع اللغوية على جملة المعادلات، التي يتم بها تثبيت هذا المفهوم أو ذاك، حتى ينتشر ويصبح متداولاً لدى فئة المثقفين ومن اقترب منهم، وهذا ما يثري الثقافة المحلية كما ذكرت.

- كأكاديمية قريبة من قضية الترجمة، أسألك كذلك عن مصطلح اللغة الأم (وهل هو موجود في لغات الآخرين؟)، ما هو بالضبط مفهومه، وما هو الفرق في العمل الفني السردي بين عمل بلغة أم، وعمل مترجم منها أو إليها؟

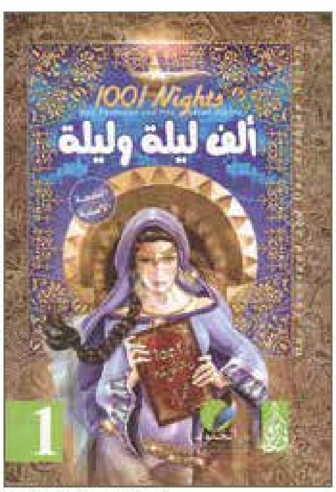
– قبل أن أجيبك، دعني أوضح أمراً حول المصطلح تحديداً، فهذا المفهوم لا ينشأ من العدم كما تعلم وإنما تتسبب في توليده مجموعة من المعطيات، ويتم تداوله كما هو في لغته أو في اللغة المترجم إليها، كما ذكرنا سابقاً.. وأعطيك مثالاً، فعلم الدلالة هو علم متفرع عن علم العلامات، فنجد أصغر لفظ دلالي له هو (السيم) نسبة إلى الشطر الأول من المصطلحين الأجنبيين المذكورين (دلالة وعلامة) آنفاً (SEMANTIQUE – SEMETIQUE)، حيث يعرف بأنه أصغر وحدة دلالية أو معنوية، لذلك نجد له ترجمة في بعض البلدان العربية (معنم)، ويكون السيم المترجم إلى (معانمية) للدلالة على تركيبة مؤلفة من مجموعة من (المعانم).

ولتمثيل ذلك نقول: الصخر: حجر / صلب/ رمادي/ ضخم / عالي.. فالصخر هو معانمية ومكوناته هي مجموعة من المعانم، ولا يمكن أبداً أن تجد تماثلاً بين معانمية وأخرى.

وعلى كل باحث جاد أن يعود إلى الأصول أي المصادر الأولى، التي تيسر عملية الفهم والإدراك في تحصيل معرفي لهذا الكم الهائل من المصطلحات الوافدة إلينا، لأن المراجع المترجمة ما هي إلا وسائط ربما قد تكون سبباً في تضليل ما.. أليس كل مترجم خائناً؟ أما عن اللغة الأم أصل سؤالك، فأقول إن هذا موجود بطبيعة الحال لدى غيرنا ويدخل لديهم ضمن ما يسمى بالهوية الثقافية، وما يتفرع عنها من حساسيات تتطلب الدقة والحذر، لأن اللغة الأم أو لغة الأم هي في الأساس تلك اللغة، التي يشرع الطفل في اكتسابها منذ أولى عمليات تبادله وتواصله العاطفيين، وصولاً إلى مرحلة الاستعمال التلقائي والصحيح لها في المدرسة، فيما بعد لتصبح لغة المرجعية أو اللغة الأصلية، ومن ثم لغة الإبداع بطبيعة الحال.. ففي هذا الفضاء تكون للإبداع خاصيته، نكهته وصدقيته ومن غير الممكن أن يكون لذلك (المترجم) أن يتسم بذلك.

- نعلم أن السيمياء كعلم قد استمد مفهومه أصلاً من اللسانيات، ورغم ذلك نجد أن هذا العلم قد أدى إلى تكريس غمامة فكرية حوله، برغم كثرة الدراسات التي تناولته.. برأيك، هل يظل مفتوحاً للمزيد من التجريب فيه؟

نواجه أزمة حقيقية في المصطلح والمفهوم.. والفوضى عارمة في إيجاد مدلول واحد خاص للمصطلح الواحد



غلاف ألف ليلة وليلة



الجزائر العاصمة

– من المؤكد أن السيميائيات ستظل مفتوحة على التجريب والبحث فيها، لأنها علم العلامات الدالة (اللفظية وغير اللفظية)، الأدبية وغير الأدبية، إننا اليوم لا نبحث فقط في سيميائيات الخطاب الأدبي، بل نتجاوزه إلى سيميائية الخطاب المرئي وخطاب الصورة الفوتوغرافية أو (سيميائية اللوحة الزيتية)، ونبحث كذلك سيميائية الخطاب الإشهاري والخطاب الديني والفلسفي والقضائي والسياسي وغيرها، ببساطة نبحث عن وفي سيميائية التصرف البشري، أو كما يقول (غريماس) علم الدلالة البنيوي.. إننا نبحث عن أنسنة العالم وعلم يتطرق إلى كل هذا العالم، لا شك سيظل مجال أخذ ورد وربما صراع كذلك؟

- شيفرة دافينشي لـ (داون براون) عمل روائي بيع منه خلال فترة وجيزة أكثر من مليار نسخة، أيعود هذا إلى قوة العملية النقدية التي صاحبته أم إلى الدعاية التي قدمته للجمهور؟ برأيك ما مدى تأثير كل من الفعلين في توسيع دائرة القراءة له ولأمثاله من الأعمال؟

– شيفرة دافينشي لـ(داون براون) أو ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي هما من بين الأعمال الروائية الرائجة والرائدة في العالم.. دعني أتحدث عن ذاكرة الجسد؛ لأن صاحبتها (في الوطن العربي) تعتبر روائية مشهورة وتكتب باللغة العربية، أنا أرى أن نشرها لهذا العمل الذي لقي استحساناً لا نظير له، حيث طبع لأكثر من عشر طبعات مختلفة، وترجم إلى العديد من اللغات العالمية.. استطاعت الكاتبة فيه أن تبهر المتلقي بشعرية لغتها ودقة تصويرها، وسحر توظيفها لأحداث هي من الواقع بين الفينة والأخرى، وتلاعبها بالكلمات والصور في أحيان أخرى ما يزيد من أناقة وروعة كتابتها.. هذا كله ساعد على تذوق القراء لعملها، دونما حاجة إلى دعاية إعلامية لمؤلفها، لأن القارئ العربي له ذائقته فيبحث عما يشبع فهمه المعرفي ويكبح جماح فضوله مع الإشارة إلى أن الدعاية قد تلعب دوراً خطيراً في الترويج لأعمال قد لا تكون في حجمها المتواتر إعلامياً، وهناك عدة عوامل تقف وراء ذلك، بدليل أن سلمان رشدي كان يمكن أن يبقى مغموراً لولا الخدمات الجليلة التي قدمها له الإعلام وردود فعل المواقف حياله.

- ما مفهوم المحلية والعالمية للنص السردي، وهما كما نعلم مفهومان متحركان يحتاجان إلى إعادة نظر، بغض النظر عن قضية المحلي (المتخلف) والعالمي (المتطور).. كيف ترين معالجة هذه الإشكالية من زاوية تخصصية نقدية؟

– المحلية والعالمية مفهومان نسبيان، ولم تصبح الآداب الكبرى مكرسة عالمياً تلك التي تميز بيئة الكاتب ومحيطه وشخصيته.. الواقع أن العالمية تكمن في قدرة المبدع على تدويل هذا المحلي بطرائق تجعله رائجاً، من دون التخلي عن خصوصياته التي ظل ينادي بها (غوته).

القصة لم تسلم من سطوة الرواية التي يُنظر إلى أنها ديوان العرب حديثاً

الدعاية والإعلام يلعبان دوراً كبيراً في الترويج للأعمال الأدبية



عبدالكريم يونس

كافور الإخشيدي والمتنبي

حقائق سجلها المؤرخون

المتنبي الذي اعتاد المديح في معظم قصائده للأمراء وأصحاب الشأن، لا نجد له في الهجاء إلا القليل القليل.. ومن أشهر هجائياته: هجاؤه لضبّة بن يزيد العيني بقصيدة كانت سبب قتله على يد فاتك الأسدي (خال ضبّة)، وهجاؤه لكافور الإخشيدي.. وربّما لم يحفظ أغلبية الناس عن كافور إلا ما جاء في قصيدة المتنبي التي هجاه فيها. أما إذا قرأنا التاريخ، وعرفنا من يكون كافور الإخشيدي، لتملّكنا بعض الحيرة حيال تلك الأبيات المقذعة التي هجا بها المتنبي كافوراً.. إذاً هو كافور الإخشيدي (أبو المسك كافور بن عبدالله الإخشيدي) (٢٩٢ – ٣٥٧ هـ / ٩٠٥ – ٩٦٨ م).. حبشي أسود، ولم يكن كافور على سواده وسيماً، وقد وقع في يد أحد تجار الزيوت فسخّره في شؤون شتى. وقاسى كافور الأمرين ولقي الكثير من العنت من سيده. حتى خرج من تحت قبضته ووقع في يد محمود بن وهب بن عباس الكاتب الذي لاحظ نباهة كافور وفطنته، فعرف كافور السبيل إلى القراءة والكتابة.. والسيد الجديد ابن عباس الكاتب كان موصولاً بالحاكم الإخشيدي محمد بن طغج ويعرفه مذ كان قائداً من قادة (تكين) أمير مصر وقتها، وقبل أن يصبح ابن طغج حاكماً على مصر. وتم تقديم كافور هدية من مولاه إلى ابن طغج، فعينه الإخشيد مشرفاً على التعاليم الأميرية لأبنائه، ورشحه ضابطاً في الجيش، وكان كافور يفضل البقاء والإخلاص لسيده ليس طمعاً في إرثه أو هداياه كما فعل بقية الناس، بل وفاء وإخلاص له، وعندما انتبه سيده لإخلاصه وذكائه وموهبته، جعله حراً وأطلق سراحه. وتم إرساله كقائد عسكري في عام ٩٤٥ لسوريا، وقاد حملات أخرى في الحجاز، كما أن له خلفية بالترتيبات والشؤون الدبلوماسية بين الخليفة في بغداد والأمراء الإخشيديين التابعين للدولة، واستطاع في فترة قصيرة جداً أن يثبت قدرته على تولي زمام الأمور واستخدامه استراتيجيات ناجحة وإدارته الجيدة للبلاد، حتى أصبح والياً على مصر، فلم يمنعه لونه وهيئته من أن يتدرج في السلطة ويصل للحكم، فقد كان العرب المسلمون يهتمون بجوهر الإنسان وليس بمظهره الخارجي. وقد استطاع كافور إثبات نجاحه وكفاءته في إدارة الحكم في مصر خلال ولاية محمد بن طغج، ليصبح والياً بعد وفاته (كوصي على العرش)..

وإذا نظرنا من جانب الاقتدار والمواهب، فنحن أمام رجل (كان شهماً، شجاعاً، ذكيّاً، جيّد السيرة، مدحه الشعراء)، هكذا قال ابن كثير عنه في تاريخه.

ولو لم يكن كافور الإخشيدي حاكماً مقتدراً بارزاً في عصره، ما قصده المتنبي في مصر، ومدحه بأفضل شعره، فإنّ ما قاله المتنبي في كافور من مدح وثناء يتجاوز رونقاً وجمالاً ما قاله في غيره، فهل نصدّق المتنبي في ثنائه السابق أم في هجائه اللاحق؟

وإذا ابتلي كافور بالعبودية فإنّ الله قد منّ عليه بمواهب خارقة، تجعل من هذا العبد مقرّباً ومصطفى لدى السلطان محمد بن طغج، الذي اشتراه بذلك المبلغ الزهيد، حيث أعجب باقتداره

اهتمام الإسلام بجوهر الإنسان لا بشكله أتاح لكافور التدرج في المناصب حتى تسلم السلطة

وتمكّنه، ثم جعله (أتابكاً)، ثم استطاع هذا العبد باقتدار وحكمةٍ أن يستقلّ بالأمور في مصر بعد موت ولدَي محمد بن طغج، وأصبحت له مملكة مستقلّة، ودعي له على المنابر المصرية والشامية والحجازية، وحكم مصر واحداً وعشرين سنة وثلاثة أشهر حتى توفي عام (٩٦٨ م).

وبالعودة إلى قصيدة المتنبي في هجاء كافور؛ فإن تعبير المتنبي لكافور بأنه عبد دميم قد بيع في الأسواق، فإن هذا ليس باختياره، ولا يلام الإنسان على ما كتبه الله عليه قدراً.. وبعد هجائه لكافور؛ غادر مصر خفية واتصل بعد ذلك بعضد الدولة البويهي حاكم بغداد.

ولولا هجاء المتنبي لكانت شخصية كافور مثلاً فريداً للطموح والتحدّي؛ إذ كيف يتمكّن عبدٌ يباع بدنانير معدودة من أن يصبح مقرّباً من الحاكم المصري، ثم يستطيع باقتدار أن يتولّى زمام الأمور بعد موته! وليس هذا فحسب، بل كسب حبّ الناس، ورضاهم بعدله وإدارته الحكيمة، بل وكان يُدعى له في الحرمين الشريفين والمنابر الإسلامية المشهورة. وبصفة عامة، فقد كان قريباً من قلوب المصريين والعلماء لكونه سخياً كريماً؛ وينظر بنفسه في قضاء حوائج الناس والفصل في مظالمهم.. وقد كان كافور الإخشيدي سدّاً وباباً منيعاً دون فتنة الطامعين الذين باءت كل محاولاتهم التوسعيّة في مصر بالفشل. وكان إضافةً إلى ما اشتهر به من شجاعة وعدل وشهامة، رجلاً حليماً، فحينما هجاه المتنبي كان في إمكانه وهو يحكم مصر والحجاز إذ ذاك، وله الكثير من الأعوان والأتباع والجواسيس، أن يرسل في أثره من يأتي به أو يحاسبه حيثما وجده، ولكنّه لم يفعل شيئاً من ذلك.

وقد قتل المتنبي في حياة كافور، وكان قتله بإيعاز من قبل عضد الدولة البويهي الحاكم الذي قصده المتنبي بعد كافور، حيث ورد في تاريخ ابن كثير: (أنّ عضد الدولة دسّ إليه من يسأله أيما أحسن عطايا؛ عضد الدولة بن بويه، أو عطايا سيف الدولة بن حمدان؟ فقال: هذه أجزل وفيها تكلّف، وتلك أقل ولكنّها عن طيب نفس من معطيها، فذكر ذلك لعضد الدولة فتغيّظ عليه، ودسّ عليه طائفة من الأعراب، فوقفوا له في أثناء الطريق وهو راجع إلى بغداد، ويقال: إنّه كان قد هجا مقدّمهم ابن فاتك الأسدي، فأوعز إليهم عضد الدولة أن يتعرّضوا له فيقتلوه). البداية والنهاية (١١/٢٧٣).

والآن، وبعد معرفة كافور الإخشيدي عن قرب، هل يجوز لنا أن نكرّر أبيات المتنبي في هجاء حاكم شهم عادل كما وصفته كتب التاريخ؟ هل نتغنّى بأبيات المتنبي في رجل استطاع أن يحقّق النجاح لمصر بطريقةٍ غير عادية، ونحن نعلم أنّ الكثير ممن حاولوا الوصول إلى المناصب العليا لم يتمكّنوا من الوصول إلى ما وصل إليه كافور؟ هل نهجو حاكماً كان سدّاً منيعاً دون أطماع الطامعين في مصر على مدى ثلاث وعشرين سنة؟ (سنوات حكمه مضافاً إليها تلك السنوات التي كان فيها أتابكاً).

ولا نريد أن نكون من الغاوين الذين ينكرون حقائق التاريخ، ويتبعون هجاء المتنبي، فالأقرب إلى الصواب ما قاله في مدحه؛ لأنّه يوافق ما أسدته إلينا كتب التاريخ من سيرة عطرة وثناء حسن، فقد صدق حينما قال:

ترعرعَ المَلِكُ الأستاذُ مكتهلاً
قبل اكتهالٍ أديباً قبل تأديبِ
مجرّباً فَهِماً من قبلِ تجربةٍ
مهذّباً كرماً من غير تهذيبِ
يدبّرُ المُلْكَ من مصرٍ إلى عدنٍ
إلى العراقِ فأرضِ الرّومِ فالنُّوبِ

إذاً فقد حظي المتنبي بالإكرام والعطاء عند كافور كما دلّت على ذلك أبيات شعره، ولكن طموح المتنبي ورغباته في الوصول إلى ما يحلم به وعدم مكافأته بمنصب رفيع كما كان يصبو، ربما جعلته يتنكر لكرم كافور ويسخر منه ويهجوه، وكان من أشهر أبيات الشعر التي هجا بها المتنبي كافوراً، والتي يقول في مطلعها:

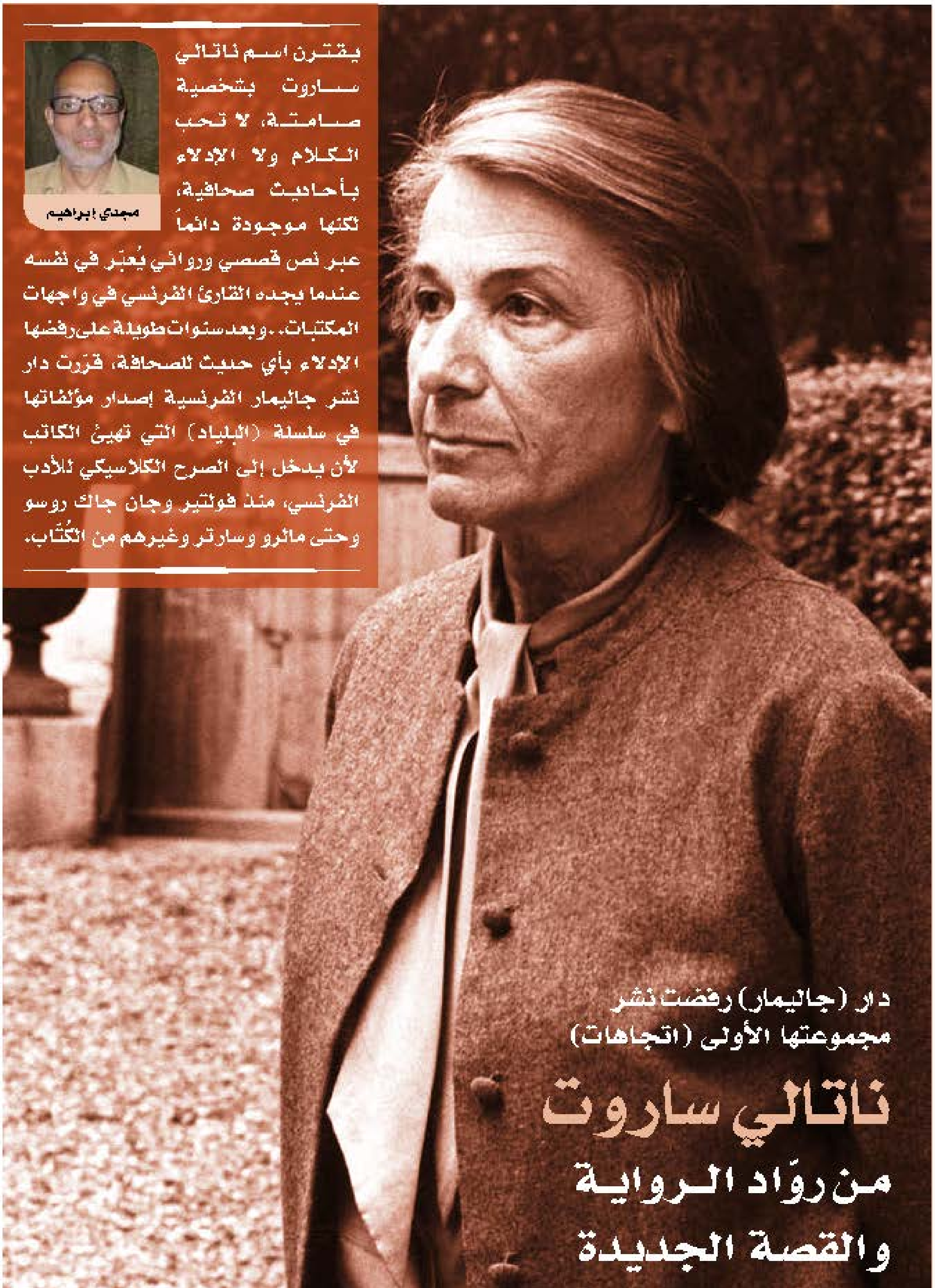
عيدٌ بأيةِ حالٍ عدتَ يا عيدُ
بما مضى أم لأمرٍ فيكَ تجديدُ

وكان مثالاً على أن التاريخ الإسلامي والدول الإسلامية بصورة عامة لا توجد فيها عنصرية عرقية، ويمكن لأي فرد عادي أن يرتقي بالسلطة وينخرط في جميع المجالات، وبذلك حافظت الدول الإسلامية على تماسك الثقافة والتفاعل بين الأفراد المختلفين وتقبل المجتمع لهم.

لو لم يكن الإخشيدي حاكماً مقتدراً بارزاً في عصره ما قصده المتنبي في مصر

لولا هجاء المتنبي لكانت شخصية كافور مثلاً فريداً للطموح والتحدي

حينما هجاه المتنبي لم يقدم كافور بعدها على أي عمل يضر بالمتنبي



ناتالي ساروت

من روّاد الرواية والقصة الجديدة

دار (جاليمار) رفضت نشر مجموعتها الأولى (اتجاهات)

مجدي إبراهيم

يقترن اسم ناتالي ساروت بشخصية صامتة، لا تحب الكلام ولا الإدلاء بأحاديث صحافية، لكنها موجودة دائماً عبر نص قصصي وروائي يُعبّر في نفسه عندما يجده القارئ الفرنسي في واجهات المكتبات.. وبعد سنوات طويلة على رفضها الإدلاء بأي حديث للصحافة، قرّرت دار نشر جاليمار الفرنسية إصدار مؤلفاتها في سلسلة (البلياد) التي تهيئ الكاتب لأن يدخل إلى الصرح الكلاسيكي للأدب الفرنسي، منذ فولتير وجان جاك روسو وحتى مالرو وسارتر وغيرهم من الكُتّاب.

هنا فقط سمحت لنفسها بالتحدّث إلى صحيفتين من كبريات الصحف الفرنسية هما: «Le Monde,Le Nouvel observature» وكانت متحدّثة رائعة؛ قالت الكثير حول الرواية الجديدة التي تُعدّ هي من روّادها، وحول موقفها من الحياة والكتابة، إنها شاهد عيان مزدوج الإطلالة على الواقع الأدبي الفرنسي وكواليسه من جهة، وعلى تجربتها الأدبية الخاصة التي تقف موقف المُتغلغل في هذا الواقع الخصب في إنتاجه من جهة أخرى.

وُلدت في الثامن عشر من يونيو (١٩٠٢) في إيفانوفو- فوز نسنسك- التي تبعد عن موسكو مسافة ثلاثمئة كيلومتر، كان أبوها يُدير مصنعاً لمواد التلوين، وأحد جدّيها يتاجر في الخشب في سمرلنسك، بينما كان الثاني محامياً في كييف.. انفصل والداها بعد ذلك وتزوج كل منهما مرة أخرى، وظلّت ناتالي تتنقّل بين سويسرا وفرنسا وروسيا خلال الأعوام التالية، وعاشت فترة مع أمها في باريس، وأخرى مع أبيها في إيفانوفو، وأتقنت بطلاقة الفرنسية والروسية، وبدأت تُجرّب كتابة الرواية، وظلت تتنقل بين المدارس المختلفة في باريس وتعلّمت اللغة الألمانية والعزف على البيانو.

حصلت على ليسانس في اللغة الإنجليزية من السوربون، وأمضت شتاء (١٩٢٠-١٩٢١) في أكسفورد حيث درست التاريخ، ثم شتاء (١٩٢١-١٩٢٢م) في برلين حيث درست علم الاجتماع.. ومن (١٩٢٢) إلى عام (١٩٢٥) التحقت بكلية الحقوق في باريس، حيث قابلت ريمول ساروت وتزوّجا بعد تخرجّهما، وأنجبا ثلاث بنات: كلود (١٩٢٧)، وآن (١٩٣٠)، ودومينيك (١٩٣٣).

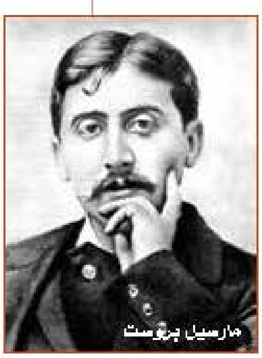
ومنذ نعومة أظفارها اعتادت الكتابة، وقرأت مؤلفات كبار الكتّاب الفرنسيين والروس، لكن كتاب توماس مان (طونيو كروجر) هو الذي أيقظ حاجتها إلى الكتابة، وفي عام (١٩٣٢) بدأت تكتب، ورفضت دار نشر جاليمار ودار جراسيه مجموعتها الأولى (انجاهات) Tropismes التي ظهرت عند دينوييل في فبراير (١٩٣٩) دون أن يُلفت نظر الكثيرين من القُرّاء، وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية سعت إلى لقاء جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار متخذة اسماً مستعاراً هو نيكول سوفاج، وكتبت (صورة مجهول Portait d,un inconnu) ونشرتها في مجلة Temps Modernes في يناير (١٩٤٩) ورحّب بها كثيرون واستقبلوها أحسن استقبال، ما جعلها تثق بأنها تسير في الطريق الصحيح في سعيها عن جوهر الرواية، وازدادت رؤيتها وضوحاً، وبيّنت الفارق بينها وبين كتّاب الرواية المعاصرين لها، وجمعت سلسلة مقالات نقدية لها في كتابها (عصر الشك) «Lere du soupcon».

وإلى مارسيل آرلان Marcel Arland، يرجع الفضل في قبول مؤلفاتها في جاليمار التي بادرت إلى نشر مارتيرو: (Martereau عام ١٩٥٣)، ثم (عصر الشك-١٩٥٦)، و(القُبّة السماوية Le planetarium في عام ١٩٥٩)، و(الفاكهة الذهبية Les fruits dor عام ١٩٦٣)، وأعادت طبع (صورة مجهول عام ١٩٥٧)، وفي نفس العام نشرت دار نشر (مينوي Minuit) - (انجاهات) بعد أن أضافت إليها بعض النصوص، ثم كانت (بين الحياة والموت Entre La vie La Mort) نشرتها دار جاليمار، وروايتها الأخيرة (هل تسمعهم) ونشرتها جاليمار عام (١٩٧٢)، كما كتبت مسرحيات إذاعية منها (الصمت Le silence عام ١٩٦٧)، و (الكذب Le Mensonge-١٩٦٧). وقد تُرجمت كل مؤلفاتها إلى لغات عدّة، وفازت روايتها (الفاكهة الذهبية عام ١٩٦٤) بجائزة الأدب الدولية الرابعة في سالزبورج التي حصل عليها قبلها صمويل بيكيت و ج.ل بورج J.L.Borges



مقهى باريسي في الحي اللاتيني

> في بداياتها قرأت مؤلفات كبار الكتاب الفرنسيين والروس وكتبت تحت اسم (نيكول سوفاج) المستعار



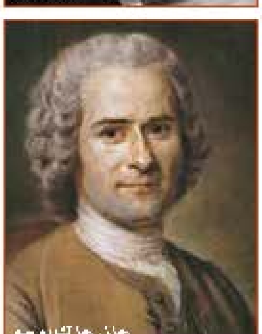
مارسيل بروست



أندريه مالرو



جان بول سارتر



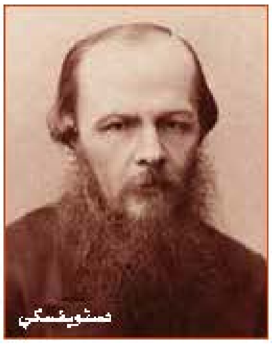
جان جاك روسو

وعندما كتب سارتر مقدمة رواية ساروت (صورة مجهولة) قال إن لديها رغبتين تُكمل كل منهما الأخرى، الأولى معارضة الرواية التقليدية بمهاجمتها من الداخل، والثانية، اكتشاف الواقع الإنساني بلغة جديدة ووسائل نفسية جديدة، أمّا الأولى فتجدها عند كل الروائيين، لكنّ الشيء الجديد حقاً ما أتت به ساروت يتمثّل في الرغبة الثانية.. وأحسّ سارتر إزاء (صورة مجهول) بأنّ نوعاً جديداً من الروايات يُضحّي بالعُقدة والطبائع، ويخلق علاقات جديدة بين الذاتية والموضوعية، لكنه لم يُطلق عليه اسم (الرواية الجديدة)، ولم يقل إن ساروت هي التي أوجدته، بل حيّا ظهور مثل هذه المؤلفات الحيّة السلبية على أنه إحدى السمات الفريدة في عصرنا هذا، ووضع (صورة مجهول) في مقدمة هذه المؤلفات.

وفي سؤال وجهته لها مجلة Les Nouovelles litteraires في التاسع من يونيو (١٩٦٦) عن الرواية الجديدة أجابت: (إذا كانت الرواية فناً، أوَ ليست وظيفتُها الوحيدة هي منح القارئ المتعة الحقيقية الوحيدة، التي يمكن أن يمنحها العمل الفني؟ تلك المتعة الناتجة عن ذوبان الأحاسيس الجديدة التي لم تُمسّ، ونوع آخر من الأحاسيس لايزال جديداً، فالأرض الخصبة، إذا طال استغلالها تتحوّل إلى أرض عقيم. من الواضح أن التجديد المستمر شيء لا بد منه لحياة الرواية، بل لحياة أي فن)


جيمس جويس


فرجينيا وولف

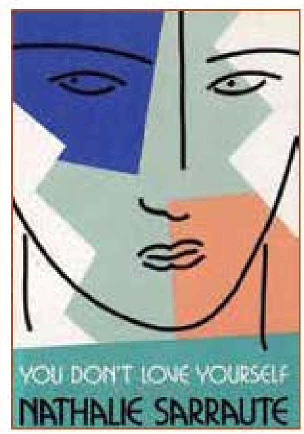

دستويفسكي

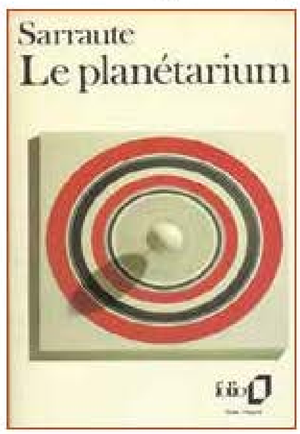
وجدير بالملاحظة أن ساروت كتبت روايات، لكن الشكل الذي يميل إليه خيالها غريزياً أبعد ما يكون عن الرواية التقليدية، إنه وحدة روائية أقصر من الرواية كثيراً، قد تقتصر على بضعة سطور أحياناً، لا هي بالسرد.. مادام الحدث فيها تافهاً لا قيمة له عمداً، ولا هي باللوحة مادام الوصف فيها قصيراً ما أمكن، ولا هي بالحدث مادامت تستغني عن الاستمرار.

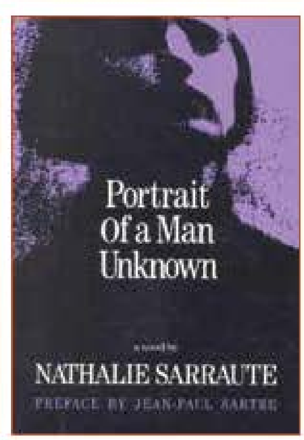
ربما قلنا إنها لحظات روائية يُعطي كل منها رؤية مباشرة كاملة لها بناء ومعنى، وإنها خلايا تلك (المادة الذهنية) التي تحاول ناتالي ساروت أن تستخلصها من السرد والوصف. لقد تأثّرت بدستويفسكي وبروست وكافكا وجويس، لكنها تأثّرت بصفة خاصة بالروائيين الإنجليز الذين أتقنوا فن الإيحاء، أمثال فيرجينيا وولف وهنري جرين وغيرهما، وكلهم كتّاب واقعيون، لذا أصبحت مملكتها (مملكة الحوار التحتي) وما نعيشه ولا نقوله، مملكة تلك الحركات الخفيّة التي تُطلق عليها اسماً أخذته من لغة العلوم (اتجاهات)، وزمان ومكان الرواية هما اللذان يولّدان (الاتجاهات)، أو على الأقل يكشفان عنها، ولقد ظلت الكاتبة تُلقي عليها مزيداً من الضوء، من وجهات نظر مختلفة، فلقد كانت في البداية تحت تأثير اكتشافها الجديد، وحبها للتدرّب على

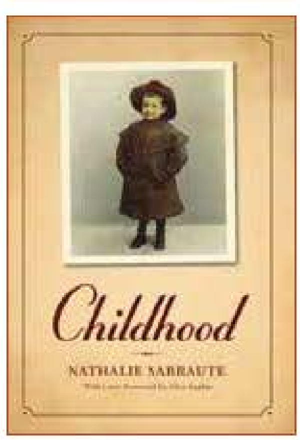
كتب جان بول سارتر مقدمة روايتها «صورة مجهولة» مشيراً إلى أنها تحاول اكتشاف الواقع الإنساني بلغة جديدة

الموسيقا والرسم يسمحان للمبدع أن يذهب إلى حدود أبعد أكثر مما تتيحه الكلمات









من مؤلفاتها

الأسلوب، لكنها توصّلت شيئاً فشيئاً إلى لغة أدق، وأبسط وأكثر ملاءمة لما تريد قوله.

ويشير عنوان رواية ساروت (الفاكهة الذهبية) من خلال الاستعارة إلى شيء جُعل للنظر واللمس، وتُشير إلى فن الرسم بالذات. وبطل هذه الرواية من الشخصيات والأحداث والعقدة،رواية عنوانها (الفاكهة الذهبية) يتألف موضوعها من مجموع ردود الفعل التي تثيرها عند مَنْ يحبّونها ومَنْ يكرهونها. وإذا فتحنا الكتاب في أي صفحة ظننا أنه يُشبه الآخرين.

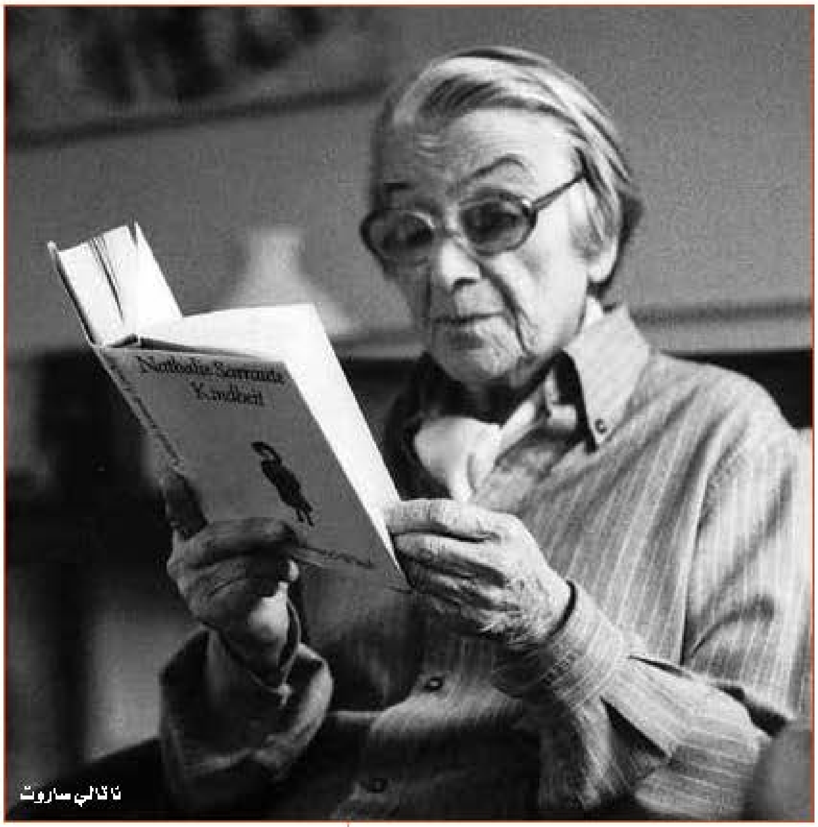
الأسلوب واحد: جمل قصيرة، تساؤلات، تعجّب، تكرار لا يُرضي العين- بل يثير قلقها ويستولي علينا إحساس باليقين الخفيّ، ونتعرّف إلى الطريقة التي تنظم بها الاستعارات والصور، تلك التي دخلت اللغة منذ أمد بعيد ففقدت صفتها وصارت جزءاً من هذه اللغة، والصورة تستمد ضوءها من التقارب المفاجئ بين الكلمات، لا استخدامها استخداماً غريباً ملتوياً.

وفي روايتها (بين الحياة والموت) تعود ساروت إلى العلاقة بين (أنا) و(الآخرين) والشخصية الأصلية، وتُعطي لأول مرة فكرة إيجابية عن الأصالة في الحياة والفن، ولم يكن الحديث عن خلق الرواية داخل الرواية بالشيء الجديد في أدب القرن العشرين.

وفي (بين الحياة والموت) يتناوب الإبداع الأدبي والبحث عن الشخصية، وهذا أمر طبيعي إذا كان العمل الفني الذي تخلقه شخصية الكاتب تعبيراً عنها، كذلك فإن اكتساب الشخصية هو، بالنسبة لكل من القصيدة أو الرواية التي يخلقها طوال حياته، بقدر من الصدق قد يكثر أو يقلّ.

وتقول ساروت: (يُبيّن هذا الكتاب بعضاً من مراحل صراع مرير لا تُضمن نتيجته دائماً، على أرض يتواجه فيها الموت والحياة بما يمكن من تسكّر، الأرض التي ينبت فيها العمل الأدبي، ويكبر أو يموت).

وناتالي ساروت ظلت تكتب في المقهى منذ سنوات طويلة، ولكن في مقهى محدّد يقع قرب شقتها الباريسية، تكتب في فترة الصباح المُبكّر نسبياً، ففي هذه السويعات الباكرة تنبثق لذة خاصة لتأمُّل شوارع باريس الهادئة، عندما يذهب كلٌ إلى عمله ولا يبقى في المقهي إلا زبائن خاصون ومعدودون، وفيما عدا ساعات الصباح، فإن ساروت تكتب في مكتبها الخاص في البيت، وعن هذه السنوات



ناتالي ساروت

الطوال التي قضتها ملتزمة طقسها الخاص في الكتابة في المقهى، هذا الطقس الذي مازالت تلتزمه يومياً، وعن طريقتها في الكتابة تقول: البداية هي الأكثر صعوبة بالنسبة لي، دائماً أُعاني عندما أبدأ بإلقاء نفسي داخل نص ما.. إن الذي يشدّني إلى الكتابة هو تلك الحركة ذات البعد الذي له حدود لا يمكن تجاوزها أكثر داخل الوعي، هذا الوعي الذي تتحكّم به اللغة والذي هو بالأحرى عبارة عن حوار داخلي، إنني لا أقوم بتحليل الأحاسيس، إنما أبحث عندما أكتب عن طريقة لإظهار الفعل الداخلي.

وهذا يُذكّرني بعبارة لـ(غوستاف فلوبير) في إحدى رسائله حيث يقول: إن الذي يهمّني هو دراسة ما يحدث بالفعل قبل أن يتكوّن لدينا إحساس بالتعاطف أو بعدم التعاطف مع شخص ما، وداخل مثل هذه الحالة أجد نفسي، وهذا ما أسميه (تأثّراً) أو (انفعالاً) Tropisme.. وهذه حالة صعبة الكتابة، لأن اللغة قد بلغت درجة من المحدودية في واقعيتها، ومن الاستخدام المُفرط في استهلاكيته، إلى الحدّ الذي يجعل عملية المزاوجة صعبة بين التأثُّر- الانفعال وبين المفردات، ولذا فإن الموسيقا والرسم يسمحان للمبدع لأن يذهب إلى حدود أكثر بُعداً وانفتاحاً من الكلمات.

ظلت تكتب في المقهى صباحاً ولسنوات عديدة كطقس يساعد على التأمل والتفكير في تحليل الأحاسيس الداخلية



نجوى بركات

حين تتحول المرأة إلى شجرة

(النباتية) رواية حول الطبيعة البشرية

> تدور حول سيدة ثلاثينية قررت أن تصبح نباتية مقتنعة بأن أرواح الحيوانات التي التهمتها تراكمت بجسدها

رواية (النباتية) للكاتبة الكورية الجنوبية (هان كانغ) الفائزة بجائزة (مان بوكر) الدولية عام (٢٠١٦)، والصادرة بطبعتها العربية عام (٢٠١٨) عن (دار التكوين) (الترجمة عن الكورية لمحمود عبدالغفار)، ستفاجئ القارئ على أكثر من مستوى، فهي أولاً رواية صغيرة تتألف من ثلاث قصص عبارة عن وجهات نظر ترتبط في ما بينها بوجود الشخصية المركزية نفسها، وهي ثانياً تبدو على بساطةٍ لا يتكشّف تعقيدها إلا متى تقدّمنا في المطالعة، واكتشفنا تعدد مستويات القراءة الممكنة، وهي ثالثاً تطرح تساؤلات عميقة حول الطبيعة البشرية والعنف والفنّ والجنون والاختلاف والقوانين التي تحكم المجتمع، وهي رابعاً تعتمد عدة أساليب تتنوّع ما بين الفانتازيا والواقعية والتصويرية، وهي خامساً تجيد استخدام الأساليب السردية منوّعةً ما بين استخدام صوت الراوي وصوت الشخصية المركزية، التي تشكل الخيط الجامع ما بين القصص الثلاث.

تتألف الرواية إذاً من ثلاث قصص: الأولى يرويها الزوج الذي يرى زوجته الثلاثينية، يونغهي، امرأة عادية ليس فيها ما يشير إلى غرابة في المظهر، أو في السلوك أو في التفكير، وهو ما سيزيد من صدمته حين يبدأ تحوّلها إلى نباتية. القصة الثانية يرويها زوج الأخت الكبرى، وهو فنان تجهيزي مغمور يحلم بصنع عمل فني (فيديو آرت) يترك بصمة، وتكون يونغهي بطلته. أما القصة الثالثة: فتحكيها الأخت الكبرى زوجة الفنان، لدى زيارتها يونغهي في مصحة للأمراض النفسية والعقلية، حيث أدخلت بقرار منها.

(لم أكن أرى شيئاً مميزاً في زوجتي قبل أن تصبح نباتية) يقول جونغ، زوج يونغهي، وهو راوي القصة الأولى، واصفاً زوجته بأنها أقل من عادية (لا تتمتّع بعذوبة أو سحر أو أيّ وهج خاص)، مدرجاً تفاصيل حياتهما الروتينية معاً. إلى أن تقرر زوجته، ذات يوم، إفراغ الثلاجة من كل اللحوم التي فيها ورميها، وأخذ القرار بالتحوّل إلى نظام غذائي نباتي صارم. للوهلة الأولى، سوف يخيّل للقارئ أنه أمام قصة عادية: هناك سيدة ثلاثينية أنفت أكل اللحوم فقررت أن تصبح نباتية. غير أن براعة الكاتبة هي ما يحوّل العادية هذه إلى استثنائية، مضفية عليها طبقات من المعاني التي تلامسنا عميقاً من خلال مساءلتنا كبشر. فهي سوف تشرح خطوة البطلة هذه برؤيتها حلماً تُطلعنا عليه بصوتها ويفسّر السبب

الذي أودى بها إلى اتخاذ قرارها؛ يونغهي مقتنعة بأن أرواح الحيوانات التي أكلتها طوال حياتها، تتراكم فيها بحيث باتت تمنعها من التنفّس بحرية.

هو قلبي من يتعذّب.. ثمة ما هو عالق عند أعلى معدتي ولا أعرف ما هو.. إنه دائماً هنا وبت الآن أشعر به حتى حين لا أرتدي صدريتي.. هنالك أصوات صراخ، زئير، تتراكم وتنغرز.. السبب هو اللحم.. لقد أكلت الكثير منه.. كل تلك الحيوات بقيت عالقة هنا، أنا متأكدة، الدم واللحم يُهضمان، يتوزعان في زوايا الجسد الأربع، لكن الحيوات بقيت متشبثة بمعدتي بوحشية.

تتوتّر علاقة يونغهي بزوجها، وتصل إلى حد المقاطعة، بسبب (رائحة اللحوم، جسدك تفوح منه رائحة اللحوم!)، وهو ما يدفع زوجها إلى الاتصال بعائلتها التي تستقبلهما في الاجتماع العائلي السنوي، الأحد الثاني من حزيران، حيث يحاول أفراد العائلة إقناعها بأكل اللحوم، وردّها عن قرارها غير المفهوم هذا، خاصة أنها وهنت جسدياً، فبرزت عظامها، وشحب لونها، وبانت عليها أمارات التعب والمرض. ولا تكتفي العائلة بنصحها ومحاولة إقناعها، بل إن الوالد، وهو جندي متقاعد، يشعر بالخزي منها، فيمارس عليها عنفاً مستخدماً القوة لإدخال قطعة لحم في فمها، فترفض يونغهي وتتخبط وتفلت، مهددة أهلها بسكين، ومنتهية إلى قطع شرايين معصمها. ينقلها زوج الأخت الكبرى إلى المستشفى، حيث تخلع ثيابها في الحديقة وتعصر بيدها عصفوراً عضّته وقتلته.

تتدهور علاقات يونغهي الزوجية والعائلية على السواء، فقط لأنها مختلفة ولأن المجتمع حيث تحيا لا يرضى ولا يوافق على الاختلاف، ويتحوّل النظام النباتي إلى رمز الاختلاف في التفكير أو في السلوك، ونسمع الزوج المهتم بمهنته أكثر من اهتمامه بزوجته يقول: (كان يحدث لي حتى أن أقول لنفسي، مستسلماً لفكرة زواجي من امرأة غريبة بعض الشيء، إنه يمكنني أن أستمرّ في العيش هكذا، مع اعتبارها غريبة، أو أختاً، أو عاملة منزلية تعدّ لي وجباتي وتقوم بالأعمال المنزلية). لقد صارت يونغهي غريبة في عيني زوجها، فهو قد توقف كلّياً عن مخاطبتها، ورؤيتها، مجرّداً إياها من إنسانيتها، في حين يرى فيها زوج أختها الكبرى، فنان الفيديو المغمور، تحقيق حلمه الفني.

هنا تبدأ القصة الثانية التي يرويها الفنان بلسانه؛ فبعد مرور عامين على الحادثة، تطلقت يونغهي خلالهما وانتقلت للعيش في شقة أخرى، يسعى هو إلى مقابلتها وإقناعها بتحويل جسدها عملاً فنياً. توافق يونغهي، وحين يستفيقان صباحاً يجدان الأخت الكبرى، مصدومة.. وهكذا تنفصل عن زوجها وترسل يونغهي إلى مصحّة للأمراض العقلية، حيث تداوم على زيارتها بسبب شعورها بالذنب.

> توتر وصراع بين الزوجة والزوج يصل إلى تدخل العائلة الكبيرة دون جدوى

إن القسوة التي عرفتها يونغهي صغيرة وكبيرة، هي مصدر عذابات روحها، وسبب انفصامها وعصابها.. (كأنّ هذا الكائن الداخلي المقموع ما عاد قادراً على الاحتمال، بل بدأ يمزّق طبقات القشور، (...) شخص آخر بزغ في داخلي وبدأ يفترسني آنذاك). هكذا تبدأ تحلم بالتحوّل إلى نبتة، أو إلى شجرة بالأحرى، رأسها في الأسفل، مطالبة بريّها لكي تبدأ جذورها بالظهور وبالتمدّد في التراب.

> ترسَل البطلة إلى مصحة للأمراض العصبية وتعاني قسوة عذابات روحها

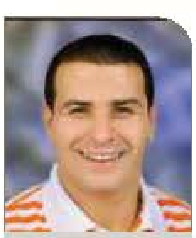
لم تعد يونغهي ترغب بالانتماء إلى البشر، حيث القسوة والعنف والانغلاق وقمع الآخر ورفضه، لذا فإن رواية (النباتية) تصوّر إمكانية التمرّد على هكذا مجتمع، حتى وإن كان الثمن هو الموت، بقدر ما تدعو إلى التبصّر في معاني الاختلاف والجنون، وفي كل ما يصنع إنسانيتنا.



فاز مؤخراً بجائزة كفافيس الشعرية

محمد محمد الشهاوي:

لم أحرص على إرضاء أحد سوى الشعر



أحمد اللاوندي

الشّاعر المصريُّ محمد محمد الشهاوي، والذي فاز مؤخراً بجائزة كفافيس، هو صاحبُ موهبةٍ شعريةٍ أرى أنَّها مِنَ الصعب أنْ تتكرر، إنه فيلسوفٌ ومغنٍّ وملهِمٌ وملْهَمٌ وزاهدٌ وفنانٌ، له سمته ولونه، وقيمته لا ينكرها أحد، استمتع فأمتع، وأخلص فوصل، له جمهورُه وعشّاقُه ومريدوه وقراؤه في شتى أرجاء وطننا من المحيط إلى الخليج، يتميز بلغته الصّافية، وبمفرداته التي نحتها بعناية ووعي، قصيدته مرتبطةٌ بإطلالته وجمال هيئته وشفافيته ووقاره وهدوئه وحماسته وصدقه وبساطته وإصراره.

أضاف إلى الجمال وأنشد، حينما يلقي أشعاره تشعر بأنك أمام حالة شعرية استثنائية، في إلقائه طربٌ ومتعةٌ وجلالٌ، يمتلك مقوماتٍ جذابة وكفاءةً خاصة وقدرةً بالغة على الإدهاش، وعلى المؤانسة أيضاً.

هنا يفتح قلبه لـ «الشارقة الثقافية» من خلال هذا الحوار..

- لو رجعنا إلى الوراء... ما الذي تحتفظ به من أيام طفولتك؟

- كل شيء في ذاكرتي بشكله الكلي، ولا يمكن أن أنساه، اللحظة- المكان- الملامح- الأشخاص- البيوت- الطرقات- ما قيل.. جُل ما حفظته من الشعر وأنا صغير هو حاضر في ذهني وأسترجعه بسهولة، مثلما أسترجع سورة الفاتحة، الموالد بكل تفاصيلها التي كنت أذهب إليها مع والدي، مثل مولد سيدي إبراهيم الدسوقي والسيد البدوي والحسين والسيدة زينب، كنا نأكل بأيدينا في تلك الموالد بدون ملاعق، أتذكرني طفلاً تتفتح عيناه على حلقات الذكر التي كانت تعقد في مندرة بيتنا مساء الخميس والأحد بعد صلاة العشاء، حيث يتجمع المريدون الذين كانت تأخذهم حالة من الوجد والصفاء تصل بهم إلى أعلى درجات النشوة بل الغيبوبة لدى بعضهم أحياناً، إنني مازلت أتذكر مشروب «خلطة الشناوي» الذي كان يقدم لهم في أكواب صغيرة، كذلك كتاب القرية فأنا لم أذهب إلى مدرسة، لقد دفع بي أبي إلى كتاب الشيخ محمد الشافعي الوكيل فحفظت القرآن الكريم، وكان الكتاب مفروشاً بقش الأرز فلم يكن به حصير أو أرائك أو سبورة، في الرابعة عشرة من عمري، وفي عام (١٩٥٤) ألحقتُ بالمعهد الأزهري الابتدائي بدسوق فحصلت عام (١٩٥٨) على الابتدائية الأزهرية، حيث كانت في تلك الفترة أربعة أعوام، ثم لم أكمل تعليمي بعد ذلك.

- أهم العادات والتقاليد التي غرستها فيك الحياة الريفية ومازالت مستمرة معك إلى الآن؟

- لا بد أن نعترف أن للزمن أفاعيله، فالتطورات التي حدثت والتوسع في الإعمار والسعي إلى الرزق، جميعها أشياء من الممكن أن تغير أو تخفف من بعض تلك التقاليد، لكن الذي لم ولن ينطمس بداخلي الإحساس بالآخر والرفق بالناس ومساعدة كل ذي حاجة وإغاثة الملهوف وزيارة الأهل والأقارب وصلة الرحم والإحسان إلى الجار والسؤال عمن يغيب.

- إلى أي مدى ساهمت دراستك الأزهرية في بناء قصيدتك ونمو تجربتك؟

- للمقادير مشيئتها، وأنا نتيجة لقدري فإن حفظي للقرآن الكريم، ولكثير من قصائد ودواوين الشعر العربي القديم، وملازمتي لأبي وما كنت أستمع إليه من أذكار وأوراد وأقوال ومأثورات وحكم ومواعظ وأناشيد، فضلاً عن قراءاتي المتعددة ومخالطتي للمجتمع، كل ذلك وغيره ساهم بشكل كبير في بناء قصيدتي.

- بعد كل هذه السنوات مع الشعر... ماذا أعطاك وماذا أخذ منك؟



هيثم الحاج علي



أمل دنقل

لم أنتظر يوماً عائداً مادياً لقصيدتي وليس في حساباتي إنصاف النقاد أو ظلمهم لي



من أعماله الكاملة


تكريم الشاعر محمد الشهاوي

– أعطاني ما لا يشترى وما لا يقدر بثمن، أعطاني الفرح بالحياة وبالكلمة، والحفاظ على الطفل البريء بداخلي، أنا الآن في الثامنة والسبعين ولم يبرحني الطفل الصغير المسمى محمد محمد الشهاوي، الذي لا يشيخ ولم يهزم، ولن تؤثر فيه عوامل التعرية، إنني أمتلك إرادة وعزيمة وكبرياء وعزة نفس لا حدود لها برغم المعاناة والألم، أما عن الذي أخذه مني فقد أخذ مني العمر كله، فمنذ جذبني إليه وأنا أعيش حالة أقرب إلى العذاب العذب، تعرفت إليه فنسيت كل ما سواه، ولا أكاد أحلم بشيء إلا بكتابة أو قراءة قصيدة مغايرة ومختلفة.

• شاركت في السبعينيات مع الشاعر محمد عفيفي مطر في تأسيس مجلة سنابل، والتي قدمت للساحة الثقافية والأدبية أصواتاً متميزة.. حدثنا عن هذه المرحلة؟

– في هذه الأثناء كنت أعمل في المجلس المحلي للثقافة والإعلام بمحافظة كفر الشيخ، وكان محافظها إبراهيم البغدادي يؤمن بالدور الكبير الذي تلعبه الثقافة والأدب في تهذيب العقول وصناعة أجيال قادرة على العطاء، طرحنا عليه فكرة إصدار مجلة أدبية فوافق، وصدر العدد الأول عام (١٩٦٩) برئاسة تحرير الشاعر الراحل محمد عفيفي مطر، فنشرت المجلة لكبار الشعراء منهم: أحمد عبدالمعطي حجازي- حلمي سالم- حسن طلب- علي قنديل، وقد تم غلقها بعد أن أصدرنا سبعة وعشرين عدداً، بعد نشر قصيدة الكعكة الحجرية للراحل العظيم أمل دنقل، مؤخراً طلب مني د. هيثم الحاج علي رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، أن أجمع له الأعداد الصادرة منها لكي تقوم الهيئة بطباعتها في مجلد كبير تخليداً لها وحرصاً على عدم ضياعها.

• بعد رحيل زوجتك لم تتزوج بأخرى.. فهل هي المرأة الاستثناء؟

– المرأة الاستثناء هي المحصلة لكل مراحل عمري ووعيي وإدراكي وثقافتي، فهي قصيدة حمالة أوجه، إنها زوجتي ووطني وأمتي والمطلق الكوني والتجليات والحلم الذي لا يصد ولا يرد، ولو ترجمت إلى لغات العالم لاتسعت دلالاتها وما تحمله من رؤى وجماليات شتى وأفكار، لأنها تنطلق من المحدود إلى المطلق، ومن الخاص إلى العام، ومن المعنوي إلى الحسي، وتحلق في أفق ما وراء الوراء.

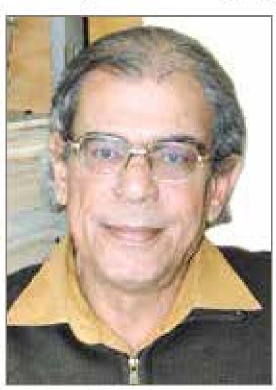
• هل ظلمت نقدياً؟

– لم أنتظر يوماً عائداً مادياً لقصيدتي، ولم أحرص أبداً على إرضاء أحد سوى الشعر، وليس في حساباتي إنصاف النقاد أو ظلمهم على الإطلاق، إنني أعيش للشعر، ولا أريد من الدنيا سواه.

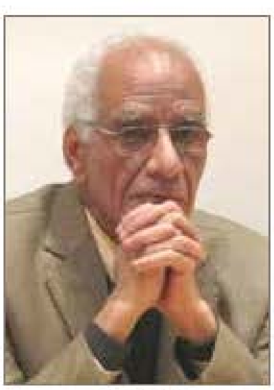
المرأة الاستثناء هي المحصلة لكل مراحل عمري ووعيي وإدراكي وثقافتي وهي قصيدة حمّالة أوجه

• حصلت على عدة جوائز آخرها جائزة كفافيس.. فلماذا أنت بعيد عن جوائز الدولة؟ ومن أثر فيك من شعراء العربية، ومن هو الأقرب إلى قلبك؟

– أنا ضد من يقول إننا جيل بلا أساتذة، فالشهاوي ليس نبتاً شيطانياً، وليس ممن يقتلون الآباء كي يظهر الأبناء، إنني ابن لكل من قرأت، وطائر يبحث عن الجمال القولي شعراً ونثراً، وقد كنت معصوماً منذ اللحظة الأولى من أن أقع فريسة لشاعر بعينه، أثر فيّ المتنبي وامرؤ القيس والشنفرى وأبو العلاء المعري، عشقت علي محمود طه،


حلمي سالم


فدوى طوقان


حسن طلب



كلمة الشاعر محمد محمد الشهاوي في الاحتفال بعيده الماسي باتحاد الكتاب

وإيليا أبو ماضي، ونازك الملائكة، وصلاح عبدالصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وفدوى طوقان، وأمل دنقل، وعفيفي مطر، وبدر شاكر السياب، وأدونيس، برغم كل اختلافاتي معه، ومحمود درويش وسميح القاسم.. وآخرون.

- لماذا فضلت البقاء في قريتك على الإقامة في القاهرة عاصمة الأضواء والشهرة، فهل أثر ذلك الاختيار بالسلب في مسيرتك؟

– لا تصدق أننا نختار، بل نحن صنائع أقدارنا، لقد قررت البقاء في قريتي بعد رحيل أبي من أجل رعاية أمي وإخوتي، لأنني كنت الأكبر بين عشرة أبناء، لم أتأثر أبداً بهذا البقاء بل كان مفيداً لي إلى أبعد مدى، فبفضل ابتعادي عن الضجيج والصراعات التي لا تجدي، استطعت بقصيدتي أن أجوب العالم من موقعي.

- أصدرت لك الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر عام (٢٠١٣) أعمالك الشعرية الكاملة في أربعة أجزاء... هل انتهيت عند هذا الحد أم مازلت تمارس الكتابة؟

– أنا أعيش الآن فيوضات شعرية لا ألاحقها، ولا يمكن أن أتوقف عن الكتابة، فلدي أكثر من عشرة دواوين لم تطبع بعد، وجميعها كتبت بعد صدور الأعمال الكاملة.

- كيف ترى المشهد الشعري في الوطن العربي حالياً؟

– شعرنا العربي بخير وسيظل... فهو ديوان العرب الحقيقي.

- في النهاية ماذا تود أن تقول؟

لا فرقَ بينَ قصيدتي ودِمايا
أو بينَ شِعرٍ قلتُه وأنايا
وأنا حروفي إنْ أردتَ حقيقتي
فيها انسربتُ جوانحاً وخلايا
وأنا عباراتي الَّتي سطَّرتُها
لا شيءَ فيما قدْ كتبتُ سوايا
وأنا الموزَّعُ في صريرِ يراعتي
منذُ اصطفتني للقريضِ رؤايا
والشِّعرُ منفايَ الجميلُ وجنَّتي
وجميعُ ما أرجوهُ مِنْ دُنيايا
سبعونَ عاماً أو يَزيدُ وخاطفي
منِّي هيَ الأشعارُ يا مولايا

أصدرت الهيئة العامة لقصور الثقافة أعمالي الشعرية في أربعة أجزاء ولدي عشرة دواوين لم تطبع بعد

ولد محمد محمد الشهاوي في (٢٥ مارس عام ١٩٤٠)، هو عضو باتحاد الكتاب، ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، وجماعة الفنانين، وأتيليه القاهرة، وجمعية الأدباء، في عام (٢٠١٠) أقام المجلس الأعلى للثقافة مهرجاناً أدبيًا وفنيًا لتكريمه في عيد ميلاده السبعين، وقد أصدر المجلس بهذه المناسبة كتاباً تذكاريًا عن تجربته، ضم كتاباتٍ وشهاداتٍ لكبار المبدعين والنقاد بعنوان (تحولات العاشق)، كما تم عرض الفيلم التسجيلي الذي قامت بإعداده آنذاك قناة التنوير، بإشراف الشاعر علي عفيفي.

صدرت له عشرات الدواوين، ومثّل مصر في أكثر من مؤتمر عربي ودولي بدءاً من عام (١٩٨٤)، مشارك دائم في معرض القاهرة الدولي للكتاب، ونشرت قصائده في الصحف والمجلات المصرية والعربية، وترجمت بعض أشعاره إلى الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والبوسنية، وحصل على العديد من الجوائز أهمها: الجائزة الأولى من مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين لأفضل قصيدة عام (١٩٩٦)، والجائزة الأولى لأفضل ديوان شعر عام (٢٠٠٠) من مؤسسة أندلسية عن ديوان إشراقات التوحد، والجائزة الأولى لأفضل ديوان شعر عام (٢٠٠٤) من جمعية الأدباء بالقاهرة عن ديوان مكابدات المغني والوتر، وجائزة التميز وهي كبرى جوائز اتحاد الكتاب المصري عام (٢٠٠٧)، إضافة إلى جوائز أولى على مستوى الجمهورية أعوام (١٩٦٥ و ١٩٧٣ و ١٩٧٤).

شاعر السفر والترحال

راينر ماريا ريلكه
الأوسع شهرة ومكانة في الشعر الألماني

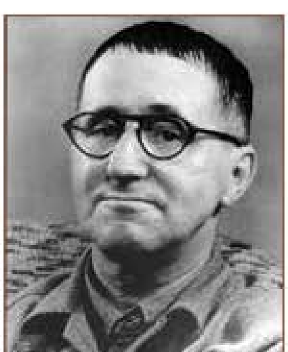

راينر ماريا ريلكه


د. يحيى عمارة

حسب ثقافة العالم الشعرية الحديثة، وباتفاق المتتبعين للمشهد الشعري الغربي المكتوب باللغة الألمانية، فإن القصيدة الألمانية اشتهرت بثلاثة شعراء يعدون من عظماء الشعر والفكر والإبداع في تاريخ الأدب العالمي يصعب ترتيبهم والحسم في تميز الواحد منهم على الآخر على مستوى الاهتمام والشهرة والترجمة؛ وهم الشعراء، غوته، وهولدرلين، وراينر ماريا ريلكه. حيث اشتهر كل واحد منهم بخصائص إنسانية وجمالية في الحياة والتجربة.

الأول أبدع شعراً كونياً كان حلقة وصل بين الشرق والغرب، والثاني أبدع شعراً فلسفياً كان مدخلاً للفلسفة الوجودية الهيدغيرية، أما الثالث؛ فقد اشتهر بإبداع قصيدة السفر والترحال، حتى قيل إن حياته لم تكن سوى انتقال من مكان إلى آخر، فقد كان الرجل مولعاً بالترحال؛ دائم التنقل في مختلف أرجاء العالم، حيث سافر إلى روسيا، وألمانيا، وفرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا، وتونس، ومصر، وسويسرا.. ولم يكن يستقر طويلاً في أي بلد يحل به، بل تراه غالباً ما يتنقل بين هذه البلدان، حتى أصبحت حياته شبيهة بحياة الشاعر والدرامي الملحمي برتولد بريخت، الذي كان يغير بلداً ببلد كما يغير حذاء بحذاء، على حد قوله.

وقد تأثرت تجربة ريلكه الإبداعية بذلك الترحال، فكان نسيج وحده. ومن هنا حظي بأوسع شهرة وأرفع مكانة في الشعر الألماني طوال القرن العشرين. حتى أصبح أعظم شاعر في اللغة الألمانية بلا منازع بعد غوته وهولدرلين، وآخر الشعراء الألمان الكبار الذين عولوا على الإلهام وآمنوا بالشاعر الملهم الذي يملك القدرة على إنقاذ العالم البائس والبشر التعساء بقوة موهبته ونعمة قريحته، ومن أبرز شعراء


بريخت


كاظم جهاد


عبد الرحمن بدوي

القرن العشرين ذوي الصيت العالمي، إذ يشكل الصوت الأهم في الشعر الألماني، الذي خاطب العالم بمجموعة من اللغات، حتى قيل: (إن ريلكه كان يتعامل مع اللغات كما كان يتعامل مع الأمكنة. فهو إضافة إلى الألمانية، كتب بالروسية والإيطالية والفرنسية، إلى كتابات أقل أهمية بلغات أوروبية أخرى. فاللغات، كما الأمكنة، لها رموزها عنده)، وهذه الخاصية هي التي جعلته مستودع ألقاب كثيرة، فهناك من لقبه بـ(شاعر الحلم والرهافة)، وهناك من سماه (الشاعر الغنائي الكبير)، ومن جعله أهم ممثل لميتافيزيقا الذاتية، باعتبارها مؤسسة للحداثة على حد تعبير كاظم جهاد في حديثه عن قيمة الشاعر عند الفيلسوف الألماني هيدغر.

كما تعد أعمال ريلكه الإبداعية، شعراً ونثراً، من الأعمال الغربية المكتوبة باللغتين الألمانية والفرنسية، التي تحتل مكانة مرموقة في الترجمة العربية الحديثة والمعاصرة، فيمكن أن نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر، الترجمة الشعرية التي قام بها الناقد والمترجم كاظم جهاد لثلاثية ريلكه المشهورة بـ(كتاب الساعات، وقصائد أخرى)، وكتاب (سونيتات إلى أورفيوس)، يسبقه (مراثي دوينو) وقصائد أخرى، ثم كتاب (الصور)، يليه قصائد جديدة، إضافة إلى أشعاره الفرنسية الكاملة، وترجمة المترجم حسن حلمي لمختارات شعرية للشاعر، ثم الترجمة النثرية لكتاب (رسائل.. إلى شاعر ناشئ) من لدن المبدع والناقد أحمد المديني، الذي قام بدور كبير في تقريب وجهة نظر الشاعر إلى القارئ العربي أثناء ترجمته، والذي يقول عن قيمة الرسائل: أؤكد أن هويتها، كل كلمة ومعنى فيها، تجد مصدرها في فن الشاعر، وثقافته، وأطوار تجربته الشعرية والإنسانية، بما يجعلها أكثر من رد في مناسبة تراسُل، بل إنها تحيلنا على مجمل التطور الذي عاشه وسيعيشه الشعر المعاصر من ريلكه وإلى ما بعده، وهي الرسائل التي يمكن أن تشكل مرجعاً جمالياً وفنياً لكل الناشئة المبدعة التي تريد صقل موهبتها، وهذا باتفاق كل الذين اطلعوا على تلك الرسائل، التي قال عنها فرانز كرافر كابوس، في تقديمه للطبعة الألمانية: (إنها مهمة للذين يكبرون ويتكونون الآن، وللذين سيأتون وسيكبرون غداً).

كما يبرز ذلك عند المفكر الراحل عبدالرحمن بدوي في كتابه (الأدب الألماني في نصف قرن)، الذي خصص كل الكتاب للحديث عن سيرة ريلكه الاجتماعية والمهنية والإبداعية، وعن كل علاقاته الأسرية والمؤسساتية والشعرية التي كان يقيمها الشاعر النمساوي أينما حل وارتحل، حيث وقف عند رحلته إلى مصر، وتنقلاته بين إسبانيا وباريس وألمانيا وسويسرا وباقي أمكنة العالم، الأمر الذي جعل مجموعة من المطلعين على كتابته حياةً وتجربةً، القول: إن ريلكه لم يكن يوناني النزعة، مثل غوته أو هولدرلين، بل كان شرقي الوجدان والقصيدة. حيث اختار عالم الأسرار، بدل عالم البراهين المنطقية. نتيجة تأثره بروحانية الشرق أثناء رحلته إلى بعض البلدان العربية: مصر والجزائر وتونس، واطلاعه على الثقافة العربية الإسلامية بكل حضارتها وتفاصيل حياتها اليومية. وهو ما يؤكده عبدالرحمن بدوي قائلاً: (لما فرغ ريلكه من رحلته في الجزائر وتونس، عاد إلى باريس، وسرعان ما ارتحل منها إلى نابولي، وإنه ليشعر الآن أن روح الشرق قد استولت على كل نفسه، وها هو ذا يقول لكاترينا كيبنبرج زوجة ناشر كتبه في رسالة مؤرخة في ٤ يناير سنة ١٩١١ إنه يشعر بأن عالم الشرق بدأ يتفتح له، وإنه لم ينخدع في ما توقعه من الشرق).

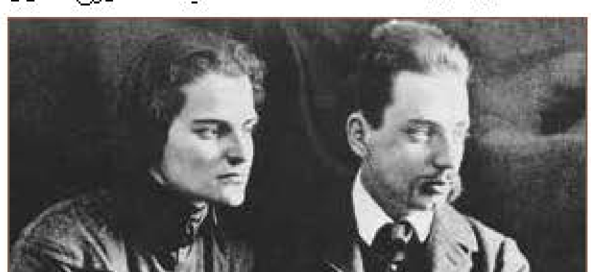
وبذلك يبقى شعر ريلكه وإبداعه مرآة ساطعة لما تضفيه الأسفار والرحلات من إلهام وتأثر على الذات الشاعرة التواقة إلى الذهاب بعيداً من مادة الغرب، وقريباً من روحانية الشرق.


غوته


هولدرلين

شكل الصوت الأهم في الشعر الألماني والأكثر اطلاعاً على ثقافة الشرق الروحانية

أجاد عدة لغات أتاحت له التواصل مع القارئ الأوروبي


راينر ماريا ريلكه مع زوجته



جمع بين الصحافة والأدب

صدور الأعمال الكاملة

لـ سمير عطاالله

تعيد مكتبة العبيكان في الرياض إصدار كتب الصحافي والأديب سمير عطاالله في طبعات جديدة، مفسحة لقرائه العرب فرصة الاطلاع عليها، بعدما صدرت في طبعات عربية بين بيروت ولندن والكويت وسواها. هذه الكتب تتوزع بين أدب المقال السياسي وأدب الرحلة والرواية والتاريخ والمذكرات، وهي ترسخ الصفة الأدبية الشاملة التي تسم مسار هذا الكاتب الذي جمع بين الصحافة والأدب.


عبده وازن

جغرافيا سمير عطاالله من حبر وورق ووقائع ومرويات وانطباعات تتخطى تخوم الصحافة مرتقية إلى مصاف الأدب

قد تأخذك الحيرة حيال ما تقرأ من مقالات سمير عطاالله وكتبه. لست أنت أمام صحافي، بل أمام أديب يكتب في الصحافة، وقد لا تفيه صفة الصحافي حقه، فيما كتب ويكتب، وفيما افتتح من آفاق قليلاً ما عهدتها الصحافة من قبل، حتى ليمكن الكلام عن (جغرافيا) سمير عطاالله، جغرافيا من حبر وورق، من وقائع ومرويات، من تدوينات وانطباعات، قد تختلط عليك من شدة وساعتها والأعماق التي تسبرها. لا أميل البتة إلى اختصار سمير عطاالله في شخص الصحافي، ليس افتئاتاً على هذه المهنة التي احترفها، وهي مهنة عظيمة وستظل، مهما حطّ بها الدهر في عصر الإنترنت والثورة البصرية، وهو كان له فيها موقع ومرتبة، بين محرر ومدير تحرير ورئيس تحرير ومعلق أو محلل، بل لأن هذا الصحافي العريق، يتخطى تخوم الصحافة نفسها، مرتقياً بها إلى مصاف الصناعة الأدبية الصرفة، سواء في تدبيجه المقالة اليومية أو الأسبوعية، أم في كتابته نصوصاً متعددة المشارب والحقول، من أدب الرحلة الذي كان له فيه صفحات مشرقة وجولات بصفته سندباداً معاصراً، في ما يسميه (أوطان الآخرين)، ووسط الناس والمدن، إلى الأدب الروائي الذي تجلى خصوصاً في رواية (يمنى)، وفيها خاض حقبة من تاريخ لبنان، عشية استقلاله وغداة هذا الاستقلال، وما اكتنفهما من أسرار ووقائع. وفي هذه الرواية الجميلة اختطّ عطاالله سبيل كبار في السرد اللبناني من أمثال توفيق يوسف عواد صاحب (الرغيف)، وخليل تقي الدين صاحب رواية (كارن وحسن) وسواهما، وكانت له فيها مقاربته الفريدة لفترة الاستقلال تلك.

طرح سمير عطاالله مرة سؤالاً جوهرياً: (هل يعيش المقال السياسي إلى اليوم التالي؟) هذا السؤال طرحه كثير من الكتاب أو (المعلقين) السياسيين لحظة إقدامهم على جمع مقالاتهم الصحافية في كتب. وسيظل يطرح هذا السؤال من غير أن يلقى جواباً شافياً. وقد يكون الجواب الممكن في المقالات نفسها وفي الكتاب الذي يضمها. ومعروف أن سمير عطاالله عمد إلى جمع مختارات من مقالاته الأسبوعية هذه في كتب عدة. ولم تكن هذه هي المرة الأولى يجمع فيها مقالات في كتاب، هو الصحافي الذي دمج خير دمج بين فن المقال وفن النثر، وله مقالات لا تُنسى فعلاً، نظراً إلى فرادتها، فكرة ولغة، وإلى طرافتها التي تنزع في أحيان منزع السخرية النافذة والملطفة.

قد تكون المقالة اليومية أشبه بـ (العقاب) الذي بلا ذنب، وقد تصيب كاتبها بالقلق وتصبح هاجساً، لكن سمير عطاالله، من تلك الندرة التي لا تهاب الامتحان اليومي. هذا كاتب متفرغ للورق والحبر، للقراءة كما للكتابة. مقال يومي ومقال أسبوعي وقد ينشأ بينهما مقال آخر، عطفاً على التأليف التاريخي والروائي وأدب الرحلة.

إلا أن الغزارة لم تعنِ يوماً لدى سمير عطاالله الوقوع في التكرار أو الاسفاف كما يحصل لدى بعض (المعلقين) اليوميين. من أين تتأتى هذه القدرة لدى هذا الكاتب؟ بل من أين ينبع هذا الصبر وهذه الحماسة؟ كيف لا يحل به السأم من الكتابة نفسها، الكتابة التي تشبه القدر اليومي؟ إنه الشغف مشفوعاً بالحرفة أو (الدربة) بحسب المصطلح النقدي لا أتخيل سمير عطاالله (عاطلاً) عن الكتابة أو (مستقيلاً) منها: إنها (المهنة) التي باتت تعادل لديه الحياة نفسها، الحياة بأسئلتها وقلقها


رشدي المعلوف


توفيق يوسف عواد


بشارة الخوري


إلياس أبو شبكة



بيروت

ونزقها وجمالها. ومقالته السياسية أو غير السياسية تأسر قارئها منذ اللحظة الأولى... تأسر بفكرتها ولغتها وبتلك اللعبة الأسلوبية المتجلية عبر إيقاع الجمل والأفكار، وبذلك (الفن) الذي لا يخفي انتماءه إلى مدرسة (المقالة) اللبنانية. سمير عطاالله هو من غير شك سليل المدرسة هذه، التي أسسها أدباء وشعراء كبار من مثل بشارة الخوري الأخطل الصغير، وإلياس أبو شبكة، وفؤاد حداد، وفؤاد سليمان، ورشدي المعلوف، وتوفيق يوسف عواد، وإسكندر الرياشي، وسعيد وخليل تقي الدين، وأنسي الحاج وسواهم. هؤلاء كانوا يدبّجون أجمل المقالات وأعنفها أحياناً، يومياً وأسبوعياً في الصحف اللبنانية، على هامش إبداعهم الأدبي. وما يجب عدم نسيانه هو الأثر الذي تركه فيه الأديب بولس سلامة، خاله، وقد تعلم على يديه أصول الكتابة والانفتاح على الثقافة الغربية والنهل من التراث. إلا أن انتماء سمير عطاالله إلى المدرسة اللبنانية لم يجعله أسير (الأسطورة) التي وقع في شركها الكثيرون. فهو إذ يمتدح مثلاً في مقال له (الحرية) واصفاً إياها بـ(الشغف اللبناني القديم)، لا يتوانى في مقال آخر عن فضح (خلية الانتحار الجمعي) في لبنان، وكذلك (بذرة الانقسام الداخلي). لبنان سمير عطاالله هو لبنان الواقع، لبنان الأمثولة التاريخية، لبنان المتناقضات التي لم يُستفد منها.

سافر سمير عطاالله كثيراً وكتب الكثير من النصوص والمقالات من وحي أسفاره وسمى نفسه (مسافراً بلا ميناء) كما يوحي عنوان أحد كتبه. هذه (الهواية) ما برح يمارسها بشدة ولكن عبر مقالاته نفسها. تشعر عندما تقرؤه بأنك إزاء كاتب يمكن وصفه بـ(جوّاب آفاق)، يجول على المدن مثلما يجول على القضايا الراهنة سياسياً واقتصادياً، وعلى التاريخ القريب والبعيد، والأزمات التي يشهدها الإنسان حيثما كان.. كاتب لبناني وعربي، منفتح على آفاق العالم، يدرك معنى العولمة، أعتقد أن سمير عطاالله، ما برح يكتب بخط يده، هذا ما أشعر به عندما أقرؤه وأشعر أيضاً بأن الكتاب المطبوع هو جليسه الدائم، في حله وترحاله. ولعل مقالاته تشي بنهمه الثقافي وبحبه للقراءة والسفر، يكتب في إحدى مقالاته: سافرت في الأرض منذ العام (١٩٦١) هائماً وعاشقاً وساعياً ومستوطناً. ولم أعد أذكر عدد المدن وعدد الرحلات وعدد البلدان، لكنني أذكر دائماً، ودائماً في حنين وامتنان، تلك المكتبات التي أمضيت فيها لحظات الاكتشاف وساعات المعرفة، والتي تحولت رفوفها إلى وطن دائم متنقل، بهي وفسيح.

لعل السؤال الذي طرحه صاحب (مسافات في أوطان الآخرين) عن إمكان (عيش) المقال السياسي، تجيب عنه مقالاته المدرجة تحت عنوان (مقال الأربعاء)، هذه المقالات لا يصنعها الحدث وحده، بل يصنعها (فن) المقال الذي ينجح سمير عطاالله دوماً في نسج خيوطه، فكرة وشكلاً ولغة.. كثيرة هي مقالات سمير عطاالله، التي تبدو كأنها كتبت

مقالته اليومية تختلف عن الأسبوعية فالأولى مضبوطة على وقع الحدث والثانية تحمل صفاته الثقافية والفكرية والتحليلية



من مؤلفاته الأدبية

لتلتئم في كتاب فلا تظل أسيرة لحظتها الآنية. ولعلها مجتمعة تؤلف ما يشبه (الذاكرة) السياسية والتاريخية، التي لا بد من العودة إليها، بحثاً عمّا تتمتع به من عمق في التحليل وشمول في الثقافة وتفنن في الكتابة. إنها مقالات تتفرد بنفسها لغة وأسلوباً أولاً، ثم في مقاربتها القضايا التي تناقشها والأفكار والآراء التي تطرحها، علاوة على الأفق الرحب الذي تتمثله، وهو أفق ثقافي مفتوح على السياسة والتاريخ والجيوسياسة والأدب والسوسيولوجيا والمعرفة في مفهومها الواسع.

وهذه الطريقة في الكتابة المتحررة من أسر حدود المقال أوجدها سمير عطاالله، ووضع مقاييسه الخاصة لها ورسّخها عبر مراسه الأدبي وذائقته الجمالية ودأبه الثقافي.. المقالة اليومية لديه هي غير مقالته الأسبوعية: المقالة اليومية مضبوطة على وقع الحدث وما وراءه طبعاً وما قبله ربما وما بعده. والأسلوب فيها عماده الكثافة والإلماح و(الضربة) الفنية والعصب.. أما المقالة الأسبوعية فتأخذ سمة أخرى لدى عطاالله، إنها صنيع الكاتب لا الصحافي ولا المعلق، والكاتب يحمل هنا بعضاً من مواصفات المثقف والسياسي والمفكر والمؤرخ والمحلل.

تنتمي مقالات عطاالله إلى الأدب السياسي الحديث، فهي تجمع بين السلاسة والمرونة والحذاقة في اللغة والأسلوب، كما بين الوعي الحاد في شؤون الثقافة السياسية، في مفاهيمها المتعددة، عطفاً على الثقافة العامة التي تؤلف معيناً للكتابة نفسها. وقد يكون اجتماع هذه العناصر كلها هو ما يسبغ على مقالات عطاالله هذه (المتعة) التي يستذيقها القارئ عندما يُقبل على المقالات هذه. كاتب مثابر، ساخر بجدية، جاد من غير ادّعاء، مثقف ولكن من دون أن يستعرض مخزونه الثقافي، يجيد حبك الوقائع والمراجع والأسماء في نسيج متماسك، يجوب التاريخ والجغرافيا والمدن بلمحة بصر، عفوي عفوية من يخفي في قرارته حذاقة العارف والملم بأسرار


مكتبة العبيكان

اللعبة، وهو بينما يكتب عن أمريكا أوباما أو عن القومية العربية أو عن لبنان أو (الربيع العربي)، يفاجئ القارئ أو يستدرجه إلى عالم الأدب متذكراً شخصية من شخصيات دوستويفسكي وفكرة لألبير كامو أو سارتر، وحكاية من حكايات ماركيز، وموقفاً أعلنه فولتير أو روسو.. إنها الكتابة في أقصى رحابتها واتساع أفقها ولكن على التمام والتحام.

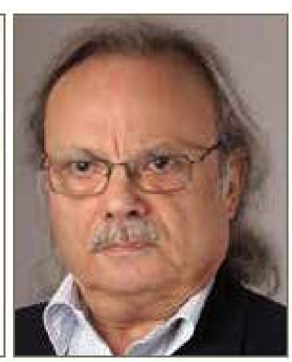
أما (حال العرب) فيوليها كبير اهتمام، خصوصاً أنه يتمتع بشهرة عربية كبيرة، فهي القضية الأشد إلحاحاً اليوم بعدما بلغت ما بلغت من تردٍ وانحطاط، نتيجة الأهوال التي شهدها الوطن العربي.

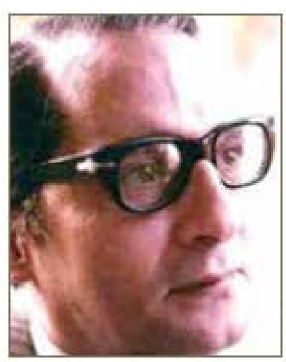
ولا ينسى قضية النزوح أو (سفر النزوح) كما يسميه، لا سيما نزوح الشعب السوري، الآن جاء دور السوريين. سفر النزوح يتمدد في كل مكان. يتشرد العربي، داخل أرضه وخارجها. كم مرة نزح العراقيون وفي أي اتجاه؟ كم مرة نزح اللبنانيون؟ كم تغيرت المخيمات العربية على الفلسطينيين؟

هذه ليست أسئلة مريبة بل أجوبة تختصر بذاتها حالنا العربي. هو يتحدث عن دمشق، (آخر حواضر المشرق التي انضمت إلى خط السقوط العربي الطويل)، ويرثيها أيضاً. ولا يلبث أن يرثي لبنان في صفحات طوال، يرثيه ويهجوه ويمدحه في آن. فهو على أتمّ اليقين بأن (لبنان الذي مضى قد مضى. كان له رجاله وهؤلاء لم يبق منهم سوى الظلال والمُثل التي أقيم لبنان عليها لم يبق لها مكان). هو لبنان الفرقة والحماسة الفاشية والإلغائية، لبنان المتصدع المنقسم على نفسه.

جمع مختارات من مقالاته في الإصدار مدمجاً بين فن المقال وفن النثر منفرداً بالفكرة واللغة

غزارة النتاج الصحافي والأدبي لم تعنِ يوماً لديه الوقوع في التكرار والإسفاف


أنسي الحاج


فؤاد حداد

منح القصيدة العمودية روحاً شعرية حداثية

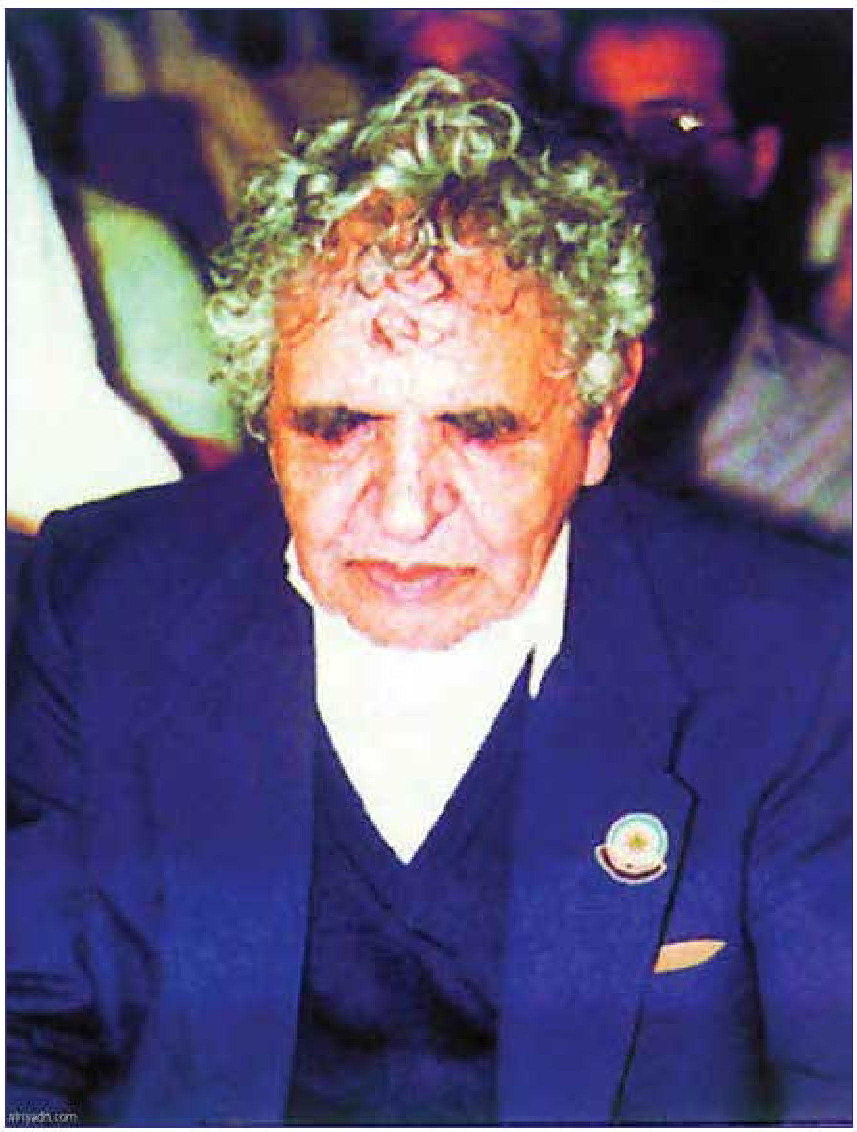
عبدالله البردوني

وتراثه المفقود



أحمد الأغبري

مرت هذا العام الذكرى التاسعة عشرة لرحيل الشاعر والأديب عبدالله البردوني (١٩٢٩-١٩٩٩م)، ولم يتغير، معها، الحديث عن تراثه وكتبه غير المنشورة.. مقابل خلو المشهد هناك من أي مؤسسة ثقافية يمكن تحميلها مسؤولية التقاعس تجاه إخراج تراث الراحل إلى النور، ومعرفة حقيقة كتبه المخطوطة ومصيرها المجهول منذ رحيله (٣٠ أغسطس ١٩٩٩م).



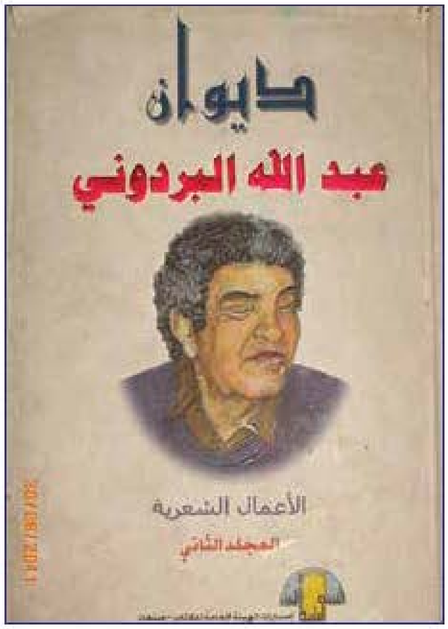
والمؤسف، بعد كل هذه السنوات على رحيله، هو بقاء الاختلاف، يتجدد في تحديد ماهية ما خلفه الراحل من مخطوطات شعرية ونثرية.. وما يضاعف من مخاطر هذا (الواقع المتعامي عن مسؤوليته) أن الراحل كان أعمى البصر، وكان يعتمد على آخرين في كتابة ما يُملي عليهم؛ وهو ما يجعل من الادعاء عليه ونسب كتابات إليه (مهما كانت صعوبتها) مسألة واردة وخطيرة على تراث الراحل، خاصة مع بقائه محاصراً مجهول الحقيقة والمصير. إن ذلك مازال يستدعي استشعاراً للمسؤولية من قبل الأدباء والمثقفين، من خلال تشكيل كيان قادر على التحرك لمعرفة حقيقة تراث الراحل ومصيره، وإخراجه للنور باعتباره تراثاً عاماً، ولا يمكن بأي حال من الأحوال تركه مهما كانت مبرراته.

تأتي أهمية تراث أي كاتب بحجم البردوني من ارتباط كتاباته بحياة الناس وتاريخ البلاد.. وأمثال هؤلاء، يخلفون، عند وفاتهم، كثيراً من المخطوطات، سواء كانت كتباً أو كتابات؛ إضافة إلى ما كانوا يؤجلون أو يستثنون نشره لأسباب مختلفة؛ وهو ما يجعل من مراكز قوى معينة كانت مختلفة مع مواقف هؤلاء أشد حرصاً على الوصول إلى تراثهم عند وفاتهم، لو أتيح لها ذلك بهدف الحصول عليه والتصرف به بطرق مختلفة، قد تتجاوز الوصول إليه، إلى استحداث خلافات بين الورثة تودي بتراث الراحل إلى مصير مجهول.

فرضيات كثيرة تفتح الباب واسعاً أمام قراءات كثيرة لما أحاط بقصة تراث البردوني.. في مقدمته ذلك يأتي النزاع الذي نشب عقب الوفاة بين أرملة الراحل وابن أخيه حول البيت.. ولعل ذلك الخلاف قد أسهم في تغييب تراثه والعبث به أو

ببعضه.. بل إن سنوات ذلك الخلاف كانت كافية ليتجاهله كثير من المهتمين.

وللأسف الشديد لم يرشح من أحاديث (ورثة) البردوني عما خلفه الراحل من تراث مخطوط سوى ديوانين وهما: (ابن من شاب قرناها) و(العشق على مرافئ القمر).. وهذان الديوانان كان البردوني قد تحدث عنهما قبل وفاته، واستودعهما لدى واحد ممن كانوا يقرؤون له ويكتبون ما يُملي عليهم؛ وهو (محمد الشاطبي) (توفي لاحقاً وخلفه ابنه في تحمل مسؤولية الديوانين)، وذلك قبيل إرسالهما للمطبعة، لكن الموت كان أسبق إليه من إرسال الديوانين للمطبعة. وعلى الرغم من المحاولات التي بُذلت لطباعة هذين الديوانين فإن جميعها فشلت، ومازال الديوانان، بعد (١٨) سنة على وفاة البردوني، مخطوطين.



وتحدث الناقد علوان الجيلاني، وهو من أهم تلاميذ البردوني وجلسائه عن كتب نثرية غير الديوانين، ودلل الجيلاني على ذلك بأنه شهد إنجازها ورآها بعينيه، ويقول: كان هناك نوع من التراخي والقصدية لتغييب كتب البردوني لأسباب كثيرة، فهناك كتاب (الجمهورية اليمنية) لم ينشر معظمه، وهناك سيرته الذاتية نشر بعضها في صحيفة (٢٦) سبتمبر، لكن هناك فصولاً منها أخرى لم تُنشر.. وهناك كتاب «الجديد والمتجدد في الأدب اليمني» الذي طالما أعلن عنه، وقال لي عنه بلسانه إن هذا الكتاب جاهز للنشر في (١٨٠٠) صفحة ويحتاج إلى (١٨) ألف دولار لطباعته حينها.. أي أنه تبقى بجانب الديوانين ثلاثة كتب نثرية.

بيان لجنة حصر ما تركه البردوني عقب وفاته لم يشتمل على الكتب التي تحدث عنها الجيلاني، لكنه أشار إلى كتاب مخطوط آخر، وهو كتاب (ثوار في رحاب الله).. ما يؤكد وجود كتب نثرية مخطوطة أخرى بجانب الديوانين المخطوطين؛ وهي كتب في غاية الأهمية، وربما تأتي أهميتها من وراء إخفائها؛ وهو الإخفاء الذي بدأ عقب وفاته مباشرة واستمر حتى اللحظة، ويتهدد ما تبقى منه على افتراض أن ما تبقى منه مازال مخزوناً في منزله المهجور بحي بستان السلطان بصنعاء، ولم ينل منه اللصوص القوارض حتى اليوم.

وكان البردوني قد أصدر خلال حياته اثني عشر ديواناً وثماني دراسات في الأدب والتاريخ والثقافة اليمنية، وتناولت تجربته العديد من الدراسات. وفي تجربته الشعرية منح البردوني القصيدة العمودية روحاً حداثية تخلقت في فضاءاتها شعرية متجددة.


علوان الجيلاني

يجري الحديث عن مخطوطات شعرية وكتب نثرية فُقدت بعد رحيله نتيجة الإهمال

لا بد من البحث عن مؤلفاته غير المنشورة وإخراجها للنور باعتبارها تراثاً عاماً

تأتي أهمية تراث كاتب بحجم البردوني من ارتباطه بقضايا الناس وحياتهم



ممدوح عدوان

عرف بأدبه الملتزم إنسانياً

حواس محمود

ممدوح عدوان الشاعر والمسرحي والصحافي والكاتب السوري المعروف، ولد في قرية (قيرون) عام (١٩٤١) بمصياف السورية، وهناك تلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوي، ثم قدم إلى دمشق ليدرس في قسم اللغة الإنجليزية بجامعتها، فعمل في الصحافة الأدبية، وأنتج منذ أواخر الستينيات من القرن العشرين ما يربو على ثمانين كتاباً في مختلف الأجناس الأدبية، ونال شهرة واسعة النطاق في حياته وبعد رحيله عام (٢٠٠٤)، وتمتع بعلاقات جيدة مع الوسط الثقافي السوري والعربي والعالمي، وكان كتلة من النشاط والحركة والإنتاج والإبداع، كان خلوقاً متواضعاً وجريئاً، وكان يتميز بجاذبية خاصة من بين زملائه الكتاب والشعراء، وكان يحب القراءة كثيراً التي يجيدها منذ نعومة أظفاره، يقول: (كنت أتقن القراءة السليمة، ومنذ الصف الأول الابتدائي كان يشار إليّ في مصياف: هذا الولد الذي يعرف قراءة الجريدة، وإذا أضفنا الصوت الجهوري واللفظ السليم فإن تميزاً خاصاً تعلق بي، وكان يتجلى في دعوتي من قبل من هم أكبر سناً، ومعظمهم لا يتقنون القراءة السليمة، لكي أقرأ عليهم بصوت مرتفع كتباً يعطونني إياها، وكانت في معظمها من التاريخ والتراث والقواعد، ثم أضيف إليها في ما بعد كتب السير الشعبية.

يعد ممدوح عدوان من شعراء التفعيلة من جيل ستينيات القرن الماضي، وهو من جيل علي الجندي وعلي كنعان ومحمد عمران، نشر في مجلة الآداب البيروتية أول قصيدة بعنوان (لقيطان) وكانت مهداة إلى علي كنعان، رفيق المعاناة والبؤس، ويذكر عدوان أن محيي الدين صبحي كتب عنها في العدد التالي، يقول إنها تمس شغاف القلب، رغم أنه مسح بها الأرض دفاعاً عن دمشق التي اعتقد أنني أهجوها، وهو يحب أن يدافع عنها بوصفه دمشقياً.

كان لممدوح ديوانه الشعري الأول بعنوان (الظل الأخضر عام ١٩٦٧)، تميز شعره بالدفاع عن قضايا الإنسان وهمومه والقضايا الوطنية والقومية والاجتماعية، وظل ملتزماً بأدب يخدم قضايا الوطن والأمة، وجاداً في أعماله الشعرية والمسرحية وكتاباته الصحافية- إلى جانب شخصيته المرحة والودودة مع أصدقائه ومعارفه، وكان مشجعاً للطاقات الشبابية المبدعة، نقياً، بعيداً عن التزلف والأنانية وباقي الأمراض الذاتية التي يتصف بها بعض الأدباء والمثقفين.

ومن مجموعته الشعرية الأولى قصيدة بعنوان (روي عن الخنساء) يقول فيها:

> **يعد من شعراء التفعيلة لجيل الستينيات مع أقرانه علي الجندي ومحمد عمران وعلي كنعان**

(فجاء إليّ صوتكِ راح يدعوني صدى للثأر
في غضبِ
أتاني ليلة وامتص لي تعبي
فرحتُ ألوبُ عن سيف تشرب مرة بدمٍ
إليكِ أهيم في الصحراء
أركض خلف الظل
خلف حد الأفق أندبه فأنكفئ)

يقول الشاعر: (إن لم تعطَ أدباً ملتزماً فإنك لن تعطي التزاماً صادقاً في حياتك.. وربما لن تعطي شعراً، فالالتزام ليس استجداء التصفيق، والاهتمامُ بالناس لا يعني كتابة قصائد التعزية، هذه ليست وظيفة الشعر، للشعر وظيفة واحدة هي الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم).

وممدوح عدوان شاعر غزير ومتعدد الاهتمامات ونشط جداً في عدة مجالات كتابية، وله مواقف متميزة إزاء عدة مسائل حياتية وإبداعية، فها هو الذي ألف كتاباً بعنوان (دفاعاً عن الجنون) يقول فيه: إن الدعوة للجنون هي لكشف زيف التعقل والجبن واللا مبالاة، فالجميع راضخون ينفعلون بالمقاييس المتاحة، ويفرحون بالمقاييس المتاحة، ولذلك ينهزمون بالمقاييس كلها، ولا ينتصرون أبداً.

وعن الأدب والفن يقول: (إن الفنان اذ يكتشف عكر العالم وتصطدم صلابة صفائه بصلابة العالم، وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة للعالم، يولد الفن، ومن هنا وجب أن يكون الشعر نتاجاً ذاتياً بحتاً، وقيمة الشعر تتحدد بصفاء الذات المولدة للشعر، وبمدى قدرتها على أن تكون (الكل)؛ أي التربة التي تحوي جذور الناس ويضيف عدوان: (إلا أن الشعر أصعب الأعداء مراساً، يضطهد الشعر ويسجن وينفى ويعدم ولا يموت، ويتعرض الشعر للغواية والمنحة والمكافأة والتصفيق والاستحسان ولا يقبل، ويحقق غرضه ولا يرضى، وهو ذلك الشيء الإيجابي العظيم، هو ما يؤكد أننا نبكي لأننا لم نتعود الذل ولم نقبله، وأننا ننزف لأننا لم نمت بعد، وأننا نغضب لأننا لم نتأقلم مع الظلم، إنه ينبهنا الى ما كدنا ننساه، ويذكرنا أننا بشر وأننا أكبر وأعظم من يومياتنا).

وعندما رحل ممدوح عدوان، ألقى الشاعر الكبير محمود درويش قصيدة رثاء في رحيله يقول فيها:

(ممدوح .. على أربعة أحرف
يقوم اسمك واسمي
لا على خمسة
فإن حرف الميم الثاني
قطعة غيار
قد نحتاج إليها
أثناء السير على الطرق الوعرة
في عام واحد ولدنا
مع فارق طفيف
في الساعات وفي الجهات
ولدنا لكي نتدرب
على اللعب البريء بالكلمات
ولم نكترث للموت
الذي تدقه النساء الجميلات
كحبة جوز لكعوب أحذيتهن العالية)

تعرفت إلى ممدوح عدوان من خلال مراسلته بريدياً، وذلك بعد أن كنت أتابع كتاباته التي كانت تلامس أفكاري وتصوراتي عن جملة من الأمور الحياتية والعامة، وذلك عندما كنت طالباً في الجامعة، وكان رد عدوان على رسالتي إيجابياً ومحفزاً لي للاستمرار في طريق الأدب والكتابة، وبخاصة عبارته التي دغدغت أعماقي التواقة للثقافة والإبداع والكتابة عموماً (وعسى نلتقي في ميدان الكتابة صديقين)، وتحققت نبوءته فعلاً عندما دخلت ساحة الكتابة والصحافة ونشرت العديد من المقالات، وأيضاً التقيت به في دمشق العاصمة عام (٢٠٠١).

من أبرز دواوينه الشعرية: الظل الأخضر، تلويحة الأيدي المتعبة، لا بد من التفاصيل، يألفونك فانفر، وعليك تتكئ الحياة، أمي تطارد قاتلها، وهذا أنا أيضاً، وفي المسرح: القيامة والزبال، حال الدنيا، سفربرلك، حكايات الملوك.. وغيرها.

وفي الترجمة: التعذيب عبر العصور، مذكرات كازانتزاكس – تقرير إلى غريكو والطريق إلى غريكو، الرحلة إلى الشرق، المهابهارتا.. وغيرها، وفي الرواية: أعدائي، الأبتر.

كما قدم أعمالاً كثيرة للتلفزيون أهمها: الزير سالم والمتنبي ومؤلفات أخرى عديدة.

> ظل مدافعاً عن الإنسان وملتزماً بالقضايا الوطنية والقومية والاجتماعية

> كان غزير النتاج ومتعدد الاهتمامات ونشيطاً في عدة مجالات كتابية إلى جانب الشعر والمسرح والترجمة



شعر الواقع والزمن المتسارع

(الهايكو)

وفق التراكيب اللغوية اليابانية



فوزية سليم رضوان

منذ أن دخل شعر الهايكو الياباني ثقافتنا العربية، أضحى كاتب الهايكو العربي ينساق لبساطة الهايكو الياباني، ذلك الأخير الشاغر من أنظومة (العمود) المعروفة في الشعر العربي، وقد لاحظ النقاد أن أديب الهايكو العربي، يغفل عن أسلوب وقواعد الهايكو الأساسية التي يتبعها الشعراء اليابانيون. إن أصالة شعر الهايكو تنبع من تقاليد الشعب الياباني وخصوصيته، والذي حدث أن معظم ما جاء من قصائد الهايكو عند العرب نفذت عبر اللغة الإنجليزية، إذ إن ترجمة النص من اليابانية إلى الإنجليزية ثم إلى العربية، تفقده جماليته وسحره اللحظي والحقيقي. ولقد قيل بحق إن كاتب الهايكو العربي، ينبغي أن يتوفر لديه وعي كافٍ بأساليب الهايكو الياباني بمراعاة التركيب الإيقاعي الأصلي.





هدى حاجي

الهايكو نوع من الشعر الياباني، يحاول فيه الشاعر من خلال ألفاظ بسيطة تسجيل مشاعره إزاء لقطة عابرة لا تستغرق طويلاً شكلاً ولا مضموناً. وينسب للشاعر الياباني (ماتسو باشو) ابتداع أبيات (شعر الهايكو) انطلاقاً من القرن السابع عشر الميلادي، والذي ألف كتاب الطريق الضيق إلى أوكو The Narrow Road to Oku، حيث يتضمن دراسات وشروحات لنصوص باشو باللغتين اليابانية والإنجليزية والتي ترجمها للإنجليزية دونالد كين. وقد تبع باشو آخرون مثل الشاعر الياباني سيكوشايكي وبوسون وأونيتسورا. والشاعرة هيساجو سوجيتا والتي تعد من أشهر شعراء (الهايكو)، إذ اعتمدت القصيدة عندها في البناء على أساس المشهد الأمامي والمشهد الخلفي، فتتملك الشاعر براءة الطفولة، وهو يصف المشهد حسياً مستخدماً مفردات بسيطة وفطرية الدلالات وآنية من خلال عناصر مترابطة، وكأن الشاعر في غيبوبة البوح لا يريد أن يغوص في أعماق البحيرة مكتفياً بمشهدها الخارجي البسيط، فهو يصور المشهد حسياً ويبتعد بالمتلقي عن مطاردة الغاية في النص. إنها اختزال لمشاعر وأحاسيس الشاعر الانطباعية في سبعة عشر مقطعاً وفق التراكيب في اللغة اليابانية. ولفهم هذا النوع من الشعر، نلاحظ هذه اللقطة اللحظية المفخخة في النص التالي للشاعر الياباني باشو:

صفصاف أخضر (مشهد أمامي)

تتقاطر أغصانه على الطمي

أثناء الجزر (مشهد خلفي)

هنا يتأمل الشاعر الطبيعة فتدهشه اللحظة ويصورها الطفل القابع في أعماقه على نحو مشهد أمامي لشجرة الصفصاف، التي حركت دلالاتها مشاعره وهي تتحرك في المشهد الخلفي الذي يتمثل بالمد، وهو يعكس صورتها بلونها الأخضر ليختطفها الجزر.

ومن أهم خصائص شعر (الهايكو) هي ربط المشهد الحسي بدلالة موسمية لإشارة إلى معالم الطقس الموجودة في بيئة اليابان الغنية؛ دلالة على المواسم الأربعة. فنجد أيضاً الإشارة للحيوانات مثل السلحفاة التي ترمز إلى طول العمر، أو النباتات تعبيراً عن المشاركة مع البيئة التي ألهمت الشاعر، بناء على الحالة النفسية التي يكون فيها الشاعر وهو يطبق عينه على خاتمة مشهد لحظي، ليتأملها، ومن ثم يكتبها.

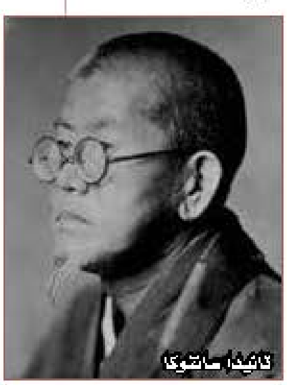
بالرجوع إلى شعر الهايكو والأبحاث التي أجريت عليه بحسب ما يقول الكاتب سلطان سعد القحطاني في دراسته (شعر الواقع والزمن المسارع): يتضح أن الهايكو هو شعر الواقع الذي يحتاج إليه كل إنسان في هذا الزمن العجول، زمن السرعة، بمعانٍ صادقة وليست فجة مباشرة، فهو شعر الواقع وليس الواقع المزعوم، على حد تعبير بعضهم، في الوقت الذي أخذ كثير من الشعراء اليابانيين يشق طريقه من خلال لغات العالم الحية، مثل الشاعر بانيا ناتسويشي الذي طاف العالم بالشعر الياباني، وأثبت وجوده.

إن أصالة شعر (الهايكو) تنبع من تقاليد الشعب الياباني وخصوصيته. ويرى الكاتب بكر البساتين في بحثه (الهايكو ما بين التقاليد اليابانية والبصمة العربية) أن

يمثل حالة اختزال لمشاعر وأحاسيس الشاعر الانطباعية



ماساوكا شيكي



تانيدا سانتوكا



بانيا ناتسويشي



ماتسوباشو

تقليد هذا النوع من الشعر من قبل شعراء لا ينتمون إلى شعوب شرق آسيا كونهم يتمتعون بسمات متقاربة وتجمعهم تقاليد ذات أصول فكرية ودينية واحدة ؛ فإن إبداعاتهم ستكون تقليداً باهتاً للشكل على حساب المضمون، لأن المفردة والدلالة اليابانية لا تنسجمان مضموناً مع شبيهاتهما لدى الشعوب الأخرى ولو توافقتا بالشكل، من هذا فإن معظم التجارب العربية في شعر الهايكو تذهب إلى استبدال الطبيعة بالإنسان، ما يدرجها في تصنيف آخر هو شعر (السِنْريو) (بتسكين النون والراء). فقصيدة السِنْريو، التي يرتبط اسمها بالشاعر الياباني سِنْريو كاراي (١٧١٨ - ١٧٩٠)، تشترك مع قصيدة (الهايكو) في كافة الخصائص باستثناء الموضوع، الذي يقحمه الشاعر في تفاصيل الصورة، ليصبح الإنسان هو المحور بدلاً من الطبيعة.

وتعتبر تجربة الشاعرة التونسية هدى حاجي من التجارب الناجحة التي تقيدت بشروط الهايكو الياباني بنكهة تونسية، تقول الشاعرة في إحدى قصائدها:

غيوم سوداء (مشهد أمامي)

فراشة نائمة

برعم يحلم بالربيع (مشهد خلفي)

فالغيوم السوداء العميقة أوحت بالمطر الذي طرق أحلام الفراشة ليستنهض الربيع، وهي لقطة قد توحي بالأمل.

في آنية الكريستال (مشهد أمامي)

أضمومة الإكليل البري

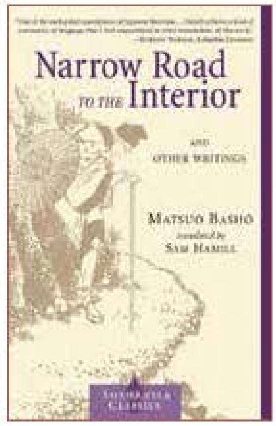
تموت يانعة (مشهد خلفي)

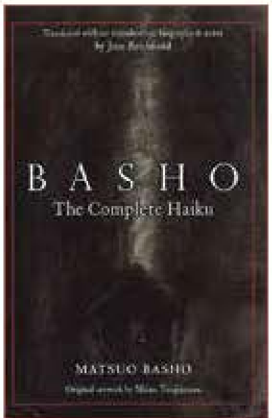
تقال في من يجزل العطاء حتى الرمق الأخير، ففي المشهد الأمامي تنطبع صورة الإناء وفي قلبه ضمة الورد، التي تبعث بدورها في القلوب السعادة، برغم أن الحياة تنسلل خارجة من عودها الرطب.

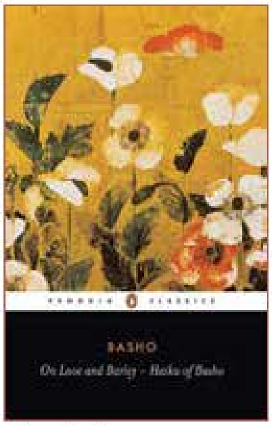
ويضيف بكر البسائين، أن شعر الهايكو تجاوز حدوده اليابانية لتأخذه رياح التجديد إلى ربوع العالم كأنه غبار الطلع، وستجد له مساحة واسعة في الوجدان العربي، فبات يشكل ظاهرة لا يستهان بها، بدلالة ذلك الانتشار المتسارع لمجلات شعر الهايكو، ناهيك عن تأسيس نوادٍ حملت اسم الهايكو عبر صفحات مواقع التواصل الاجتماعي والتي اجتهدت بنشر الأجود من شعر الهايكو، حيث يقوم على هذه النوادي شعراء حاولوا ترسيخ هذه الظاهرة محلياً باستخدام المفردات والدلالات الإنسانية، مع خروج طفيف أحياناً على الشروط التقليدية للهايكو من باب الخصوصية وترك بصمة عربية في هذا الفن بمحددات إنسانية، مع الاعتراف بأن التجربة مازالت في طور التجريب وإن ترسخت في الوجدان.

في تقييمها لجماليات الهايكو، ذكرت الكاتبة ندى ضمرة بعد مطالعتها بعض أشعار باشو المترجمة أنها وجدت أخطاء يمكن إرجاع مصدرها إلى عنصرين، الأول أن الذين نقلوها إلى الإنجليزية كانوا باحثين لا شعراء، وكان منهم دونالد كين وتشامبرلين، ولهذا أهملوا الحفاظ على التركيب الإيقاعي الأصلي للهايكو، وتصرفوا وأدخلوا كلمات مفسرة أحياناً، لأن الهدف كان التعريف في البداية بشعر حاروا في أمره. والعنصر الثاني هو الأسلوب الجديد بالنسبة للتقاليد الشعرية العربية التي تجوهر الشعر في مفاهيم التشبيه والاستعارة، بينما الهايكو لا يتقيد بتلك المفاهيم، إذ يرتكز شعر الهايكو على تصوير الشيء بذاته لا بما يشبهه أو يناظره. الجدير بالذكر أن اللغة اليابانية تغفل عن تناول أدوات الربط والوصل وزمن الفعل، وتمييز المثنى عن المفرد أو الجمع.

وهذا كله كما ترى ضمرة، يوقع المترجم العربي في فكي كماشة من جهة غياب السياق الثقافي للنص الذي يترجمه، وعاداته ومفاهيمه العربية، فنجد بين أيدينا (هايكو)، بنكهة عربية وليس (هايكو) ياباني بامتياز، وهذا لا يوصل إلى نشوة الاستمتاع بشعر الهايكو، إلا إذا ترجم من قبل شاعر يراعي حساسية الشعر ويترجمها شعرياً، وليس حرفياً من اليابانية إلى العربية، فترجمة النص من اليابانية إلى الإنجليزية ثم إلى العربية تفقده جماليته وسحره اللحظي والحقيقي.







من إصدارات ماتسو باشو

ترجمة نص (الهايكو) من اليابانية إلى العربية عبر لغة وسيطة أفقدته جمالياته وسحره اللحظي الحقيقي

إن أصالة شعر (الهايكو) تنبع من تقاليد الياباني وخصوصيته

العيش معاً في سلام

منظورات متعددة



د. زينب الأعوج

بتاريخ (١٦ مايو ٢٠١٨) احتفل العالم بيوم العيش معاً في سلام بمبادرة من الجزائر، رفعتها أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة في دورتها (٧٢)، والتي تبنتها وصادقت عليها بالإجماع مقرة بذلك هذا التاريخ سنوياً يوماً احتفالياً عالمياً للعيش معاً في سلام؛ بفكرة أن الإنسان هو القيمة العليا والقيمة الأساسية بغض النظر عن اللون والجنس والديانة، وذلك لخلق الجسور الإيجابية للتواصل والتحاور بين الأديان، والتعاون وفتح مجالات التبادل الثقافي والفكري والإبداعي، ونبذ العنف والتطرف، والعمل معاً على ابتكار الوسائل والآليات التي تمكّن الحكام والأفراد والشعوب من الوقوف في وجه كل الفوارق، التي تحطُ من قيمة الإنسان وتمس كرامته وإنسانيته.

طبعاً لمفهوم (العيش معاً في سلام) منظورات متعددة، تتقاطع في ما بينها سياسياً وثقافياً وفكرياً وفلسفياً واقتصادياً، لكن النقطة المحورية والمرتبطة بالإنسان كإنسان كونه كائناً اجتماعياً تبين وتؤكد؛ أن مآل الشعوب هو أن تلتقي وتتقارب في ما بينها بمختلف الطرق والوسائل وأولها طريق الحوار؛ المبدأ الأساسي الذي تنص عليه مجمل المواثيق الدولية وكل النصوص الدينية ونصوص حقوق الإنسان، دون ذلك فلا خيار آخر للشعوب إلا التناحر والتنافر والحروب والصراعات والتقاتل المؤدي إلى المحو والفناء، وليست الأدلة الملموسة والحية بغائبة أو بعيدة. التاريخ لم ولن يتوقف ولم ينته كما افترض فرانسيس فوكوياما Francis Fukuyama في كتابه نهاية التاريخ La fin de l›histoire والعالم أيضاً ليس مصيره الحروب بالضرورة على أساس إيديولوجي وإثني وديني أو عرقي، كما حدد ذلك صامويل هنتنجتون Samuel Phillips Huntington في كتابه صدام الحضارات le choc des civilisations.

> مآل الشعوب أن تلتقي وتتقارب فيما بينها بالحوار

إن تجارب العشرين سنة الأخيرة، بيّنت أن أمراً مثل هذا لا يزيد إلا الأحقاد والضغائن والبغضاء داخل البلد الواحد أو بين فئات وبلدان مختلفة، والمؤدية في النهاية إلى المحو والفناء – وهنا تحضرني حكمة مارتن لوثر كينغ (علينا أن نتعلم العيش معاً كإخوة، أو الفناء معاً كأغبياء) – بينما يفترض أن يؤدي التطور التمدني والعلمي والتقني بالإنسان إلى المزيد من التقارب بين الشعوب، وتبادل القيم الثقافية والحضارية لأنها الأبقى والأثمن والأغنى لكن السؤال الكبير في نظري ليس الفكرة أو الشعار، وليس حتى القبول أو الرفض وليس حتى الاحتفال في حد ذاته؛ بل الاستمرارية والعمل اليومي المتأني والدقيق للحفاظ على هذا المبدأ السلمي، وزرعه في النفوس وغرسه في القلوب وترسيخه في الأذهان، ورعايته كما ترعى الحرية مثل البذرة والنبتة الحية، لأن المسألة ليست مسألة مكسب فقط، بل كيف نحافظ على هذا المكسب، ونضمن استمراريته وتوريثه للأجيال القادمة وعدم التفريط فيه.

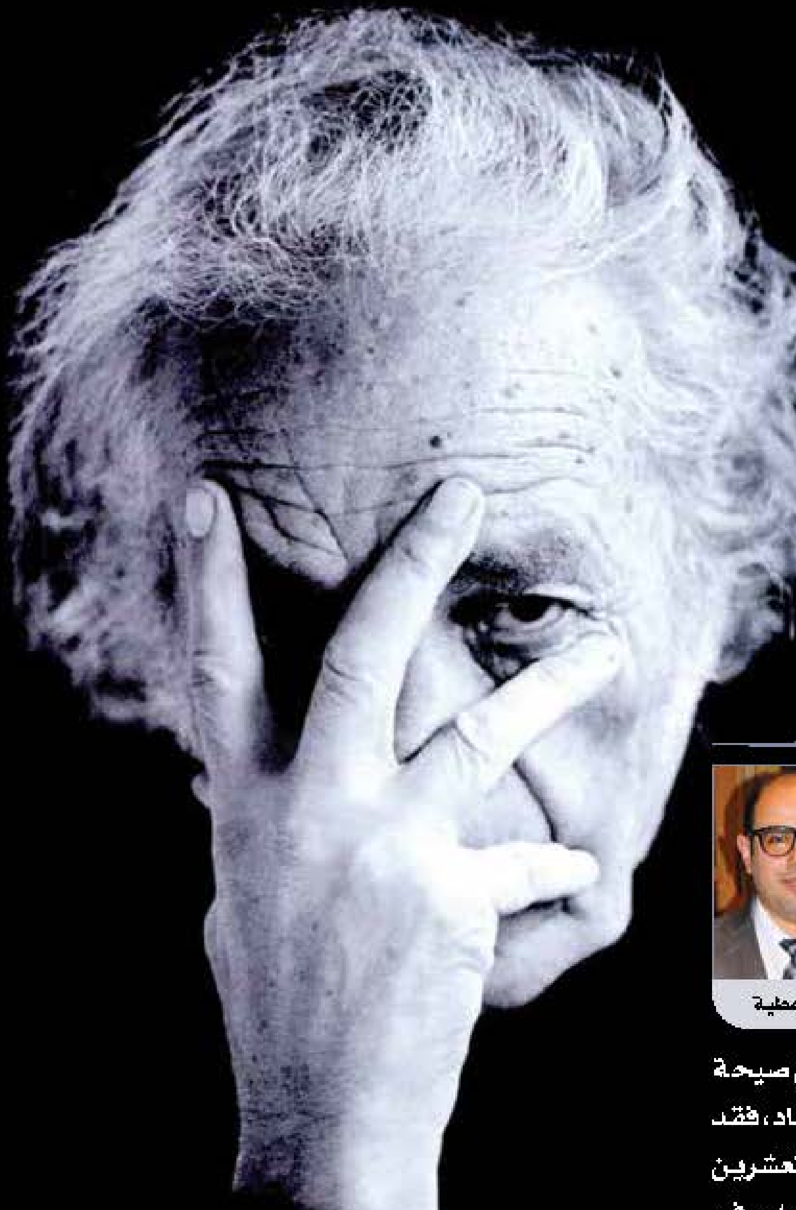
إن العيش معاً وفي سلام، لا يرتبط فقط بالعلاقات بين الدول وبين المجموعات الكبيرة والواسعة، انطلاقاً من مصالحها الآنية أو البعيدة المدى أو توافقيتها أو صراعاتها، لكنه أولاً وقبل كل شيء يمس الفرد مباشرة مع نفسه ومع ذاته، ومع المجموعة الصغيرة المتمثلة في الأسرة، التي بدورها مع المجموعات الأخرى تكون وتشكل المجتمع بكل تشكيلاته وتشابكاته في البلد الواحد، وكيف نخلق الجسور بيننا من خلال محو الفوارق الجهوية، وتثمين ثقافاتنا بمعناها الواسع والمتعدد والمتنوع والمختلف أيضاً، وكيف نوصل عمقها وقوتها لكل المناطق، وكيف نعطي الفرصة لأطفالنا وشبابنا للتعرف إلى بعضهم بعضاً، والتقرب من هواجسهم وأحلامهم وطموحاتهم والتشبع بموروثهم الثقافي الواسع والغني لذلك الآخر، من خلال التبادل الثقافي والمسابقات وتبادل الزيارات بين المدارس والثانويات والجامعات بشكل واسع، وليس فقط بمناسبة معينة من المناسبات كما هو قائم الآن، والعمل المستمر على جعل الفضاءات التربوية والتعليمية بكل تنوعها ومراحلها مجالاً واسعاً ومنبراً حيّاً وحيوياً لخدمة الثقافة الإنسانية، التي نحن جزء فعال فيها، وجعلها مكاناً نيراً للتشبع بالقيم النبيلة والمبادئ السامية بعيداً عن الاستغلال السياسي والديني والطائفي والهوياتي الضيق، وإيجاد فضاءات تربوية وتعليمية منفتحة على تاريخنا المتعدد بكل سلبياته وإيجابياته، بكل انتصاراته وإخفاقاته، منفتحة على ثقافاتنا المتنوعة والغنية، بما يمكنها من أن تكون منفتحة على العالم، منفتحة على لغاتنا المتعددة من دون عقد وحسابات ضيقة، أليس من حق تلاميذنا وطلبتنا، أن يتلمسوا آداب أوطانهم وأسماء أدبائهم ومؤرخيهم وعلمائهم ومفكريهم وفقهائهم النيرين وفنانيهم ومبدعيهم بمختلف اتجاهاتهم وقناعاتهم، حتى يتمكنوا من تقبل الآخر المختلف والشبيه في آن، وفرض أنفسهم من دون عقد أو مركب نقص أو أفكار مسبقة.

العيش معاً في سلام، يبدأ مع الذات أولاً، حتى تتمكن من مصافحة واحتضان الآخر القريب أو البعيد بحب. علم النفس يقرّ أنه من لا يحب نفسه لا يمكنه أن يحب الآخرين، ومن لا يثق في نفسه لا يمكنه أن يثق في الآخرين. فلنتح لأطفالنا وشبابنا فرصة التشبع بكلمات مثل « حب، محبة، عطف، حنان، ود، سلام، سخاء، عطاء، تقاسم، تسامح، ألوان» وألا يستحوا من قول الجمال وممارسته، حتى يتمكنوا من تطهير أنفسهم من الشوائب والتخلص من الأنانية، التي يسكنها فيهم المجتمع عن قصد أو غير قصد، والتي هي مصدر كل الأمراض الاجتماعية الأخرى. كل كلمة يمكنها أن تستعمل سلباً أو إيجاباً حسب سياقاتها، السر يكمن في اختيار الجملة المناسبة وتركيبتها وماذا يراد بها. هناك حضارة إنسانية واحدة تبنى وتندثر وتبنى على آثارها حضارة أخرى، تسهم فيها كل الثقافات الإنسانية باختلافها وتنوعها وتعددها ونحن منها وفيها.

رفع راية التمرد الفني

نيكانور بارا

يرفض توحش المدينة والرجوع إليها ثانية





د. رضا عطية

يتجاوز الشاعر التشيلي نيكانور بارا (١٩١٤ - ٢٠١٨) وسم الشاعر الكبير والشاعر المؤسس، إلى كونه شاعراً رفع راية التمرد الفني، بما أطلقه من صيحة القصائد المضادة أو الشعر المضاد، فقد مثّل بارا منذ خمسينيات القرن العشرين ملهماً شعرياً، ليس فقط للشعراء في لغته الإسبانية، وإنّما لشعراء العالم في تحليهم بروح طليعية.

لقد امتلك بارا وعيًا اختلافيًا بالفن وبالعالم، جعله يثور على المقولات الثابتة والمسابقات الفنية زلزلةً للراسخ وإزاحةً للسائد والمقيم من الأفكار والإيديولوجيات، فيطرح بارا رؤيته الثورية للشعر: (إننا في الشعر الجديد المتحرر المناهض للشعر التقليدي، نُسمع لنا أصوات متعددة مبتكرة ومتجددة ومتنوعة، وليس صوتاً واحداً متكرراً رتيباً، بمعنى أن الشاعر فينا أو منا يغدو كاتباً دراميا، وكاتباً مسرحيا وليس شاعراً وحسب، كما أنه بهذا المعنى هو ليس شاعراً واعظاً، ولا مُبشراً ناصحاً، أو هادياً مُرشداً) فيمسي دور الشاعر في مناهضته للشعر التقليدي استيعاب الوجود في تعدديته ودراميته.

في شعر نيكانور بارا، يعلو صوت الرثاء للوجود الذي تعاين الذات الإنسانية أزمته ومأساويته، فيمسي شعر بارا بكائية كبرى للإنسانية المأزومة في معاناتها الكبرى الممتدة، فيقول في قصيدة بعنوان (صورة ذاتية):

لماذا وُلدنا بَشراً

إذا كانوا يعطوننا ميتة حيوانات؟!

في شعر بارا الذي ينحو لأن يُمثّل صوتاً للذات الإنسانية، شعور أسيان بلا جدوى الحياة وفقدان الإنسانية إنسانيتها، كما تعلو الأسئلة الوجودية الكبرى تعبيراً عن حيرة ما، إزاء القناعة الإنسانية بضرورة الوجود في الحياة، التي تشعر الذات الإنسانية بلا مواتاتها وسحقها لآدمية الإنسان ومحوها لإنسانيته.

يحتوي الخطاب الشعري لنيكانور بارا في رؤيته للعالم، مفهوماً وطرحاً خاصاً لنظرة الذات للشعر، وتصورها لدوره في العالم وعلاقته بهذا العالم وأشيائه، فيقول بارا عن الشعر في ارتباطه بالأشياء: (الشعر يكمن في الأشياء وإلاّ فإنّه مجرد سراب للروح).

إذاً، يؤمن بارا بارتباط الشعر (الفن) بالمادة وعالم الأشياء المحسوس، فيبدو بذلك بعيداً عمن يؤمنون بمثالية عوالم الشعر ورمزيته المفارقة وتجرده المجافي للمادي وطيرانه المحلق نأياً عن أرض الواقع. إلا أنّ رؤية بارا لعلاقة الشاعر بالأشياء، لا تدع الشعر مجرد راصد للأشياء يسجلها بحيادية، كما في قصيدة (تغيير أسماء) التي يعلن فيها بارا موقف الشاعر من العالم:

موقفي هو هذا:

الشاعرُ لا يفي بكلمته

إذا لم يُغيِّر أسماء الأشياء.

تتبدى ملامح الوعي الاختلافي والرغبة الثورية لدى نيكانور بارا، في رؤيته للشعر بتغييره أسماء الأشياء: فكأن الشعر يعيد تأسيس الوجود وتشكيل العالم من جديد، وفقاً لمنظور الشاعر للأشياء التي يمنحها هوية أخرى جديدة:

أبلغوا، ودوّنوا، وعمّموا

أنّ الأحذية قد غيرت اسمها:

منذ الآن تُسمّى توابيت.

حسناً، الليل طويلٌ

وكل شخص يُقدِّر نفسه

يجب أن يكون له قاموسه الخاص.

تبدو عديد من الأسئلة التي يطرحها الخطاب الشعري لبارا- على بساطتها الظاهرية- مشحونة بقدر عالٍ من السخرية النابعة من حس تهكمي يساكن الذات إزاء عالمها وأشيائه، فترتبط القصيدة المضادة لبارا بوعي الذات التهكمي، الذي يتمرّد على أشياء العالم، فيقول بارا عن تلك القصائد المضادة في قصيدة بعنوان (تحذير):

لا أسمح لأحدٍ أن يقول لي

إنّه لا يفهم القصائدَ المضادة

يجب أن يضحك الجميعُ مُقهقهينَ.

من أجل هذا أكسر رأسي

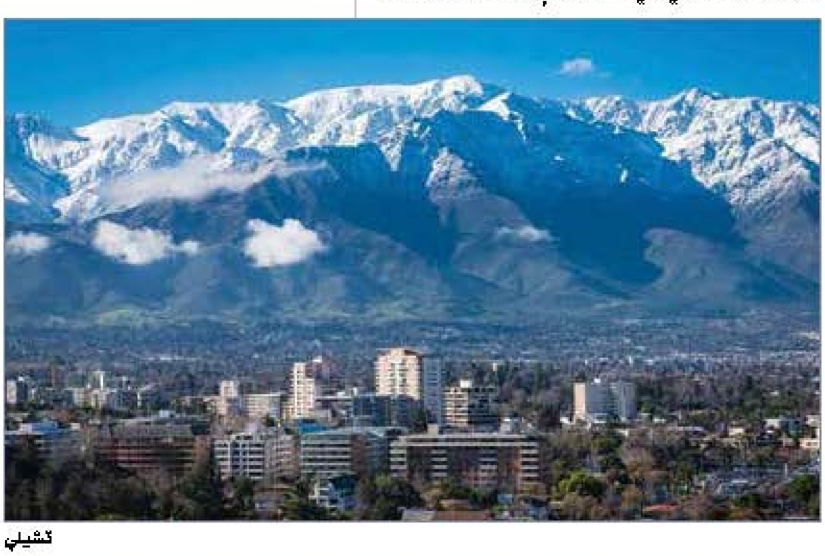
من أجل الوصول إلى روح القارئ

يبدو الشعر المضاد لدى بارا، متجاوزاً في دوره الفني مسألة الإفهام، فالقصيدة المضادة عنده تتجاوز بقارئها منطقية الواقع وعليّة روابطه وأحداثه إلى حالة من السخرية اللامبالية، فالشاعر يكسر رأسه، بمعنى أنه يتغاضى عن أي منطق قارّ في رأسه/ وعيه: فالقصيدة المضادة هي تمرد للشاعر على قناعاته ومسلماته المنطقية، قبل أن تكون تمرداً على العالم وأشيائه بغية الوصول إلى القارئ/ روحه: فبغية الشعر المضاد النفاذ إلى روح المتلقي لا عقله، ليستحيل الشعرُ حدساً تجاوزيًا متعاليًا على المنطق والمعرفة الموضوعية.

في شعر نيكانور بارا المُبطن بتفلسف وجودي، هجاء لاذع للحداثة المادية وللحياة الصناعية، وأثرها الاستلابي في الذوات الإنسانية، رُبما بأثر

امتلك وعياً أخلاقياً بالفن والعالم فسعى لإعادة تشكيل الحياة الإنسانية المأزومة

تعلو لديه الأسئلة الوجودية المعبرة عن حيرة الإنسان وعلاقته بالأشياء



تشيلي

مقاومة الآثار السلبية للتمدد الإمبريالي والتوحش الرأسمالي، فيقول في قصيدة بعنوان (شرور العالم الحديث):

(العالم الحديث بالوعة ضخمة / المطاعمُ الفاخرة غاصّة بالجثث الهاضمة / وبطيور تطير على ارتفاع منخفض بصورة خطرة / الصناعيون الحليلتون أحياناً ما يعانون تأثير الجو المسمم / فعادةً ما يسقطون بجوار آلات الخياطة صرعى مرض الحلم المخيف / الذي يحولهم على المدى البعيد إلى أنواع من الملائكة / ينكرون وجود العالم المادي / ويتفاخرون بأنهم أبناء بانسون للقبر).

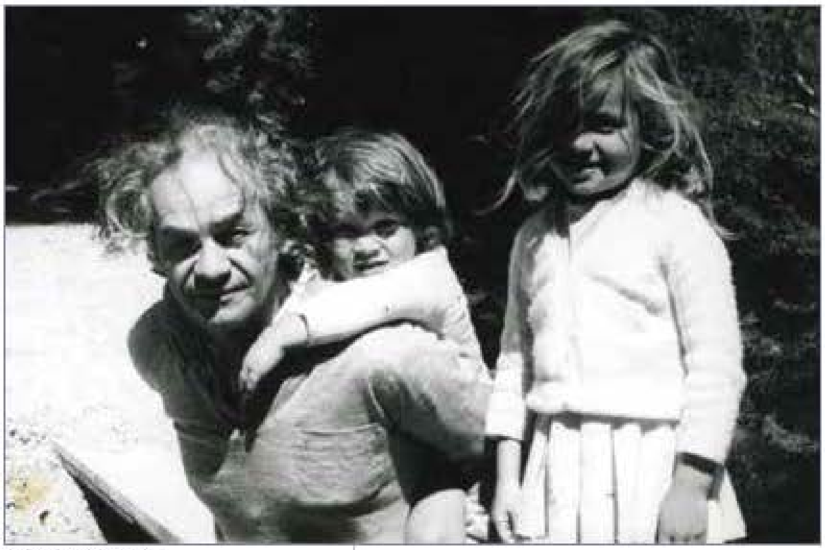
فيما يتبدى من تصوُّر الشاعر عن العالم الحديث كونه ناقباً عن الإنسان إنسانيته، فتستحيل الذوات في إطار عمليات الاستهلاك في ذلك العالم جثثاً، فاقدة للروح، فالعالم الحديث ينزع عن الإنسان وسم الحياة، كذلك فإنَّ احتكاك الإنسان المفرط بالآلة، التي تعمل على تغريب الإنسان وعزله عن عالمه، هو حال الحياة الصناعية:

(كما هو واضح، يتكوّن العالمُ الحديث من زهورٍ صناعية/ تُزرع في أجراس زجاجية تشبه الموت/ يُشكّله نجوم السينما/ وملاكمون يتصارعون على ضوء القمر/ يتكوّن من رجالٍ- قُبَّراتٍ يتحكّمون في الحياة الاقتصادية للدول/ من خلال بضع آليات يسهل شرحها/ وعادةً ما يتشحون بالسواد مثل رُسل الخريف/ ويتغذّون على جذور وأعشاب بريّة/ بينما الحكماء، وقد أكلتهم الجرذان/ وتُطارد الشرطة الأرواح النبيلة بلا هوادة).

تنثر العدسة الشعرية ملامح للعالم الحديث، الذي تطغى عليه مظاهر المادية الصناعية، حتى فيما يُفترض أن يكون طبيعياً كالزهور التي تفتقد الروح في وجودها في ذلك العالم الصناعي، فيعتمد تشكيل العالم الصناعي على الاستعراض ليشكله نجوم السينما والتنافس الدموي في ظل ما يفترض أن يكون فضاءً للرومانسية الناعمة (ضوء القمر)، فتكشف الصورة المبطنة بحس تهكمي ساخر عن تناقضات العالم الحديث الذي تغشاه مظاهر السوداوية ويتسم بمعاداة الحكماء. وفي العالم الحديث: تمسي المدينة منفىً طارداً للذات، كما يقول بارا في قصيدة بعنوان (رجوع):

(كان للرحيل أن يكون حزيناً / ككُل رحيلٍ حقيقي، أشجار الحور والصفصاف وسلسلة الجبال / كل شيء بدا كأنّه يقولُ لي لا تذهبْ / إلا أنّ الرجوع أشدُّ حزناً... / رغم أنّ ذلك يبدو عبثياً / فإنّ قومي جميعاً قد اختفوا، ابتلعتهم المدينة آكلة البشر/ لا ينتظرني سوى أشجار الزيتون المريضة للحاء / والكلبُ الوفيُّ / القبطانُ ذو القدمِ المكسورة).

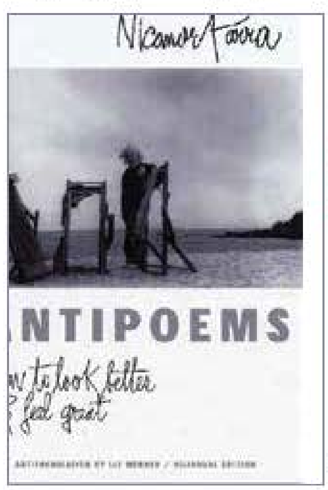
تبدو الذات في رحيلها عن المدينة فاقدة للرفيق الإنساني، الذي يغيب عن المشهد في أغلب قصائد بارا، فتشعر الذات بضياع قومها/ أهلها في المدينة وابتلاعها لهم، في شعور اغترابي متمادٍ بتوحش المدينة، في المقابل تستشعر الذات في تبصُّر انعكاسي لدواخلها وفن الطبيعة ومرضها، تأكيداً لإحساسها بأفول الحياة في المدينة، ما يمنعها من الرجوع إليها ثانية، فيتجلى في شعر بارا حس ينفر من الحياة المدينية الصناعية، ويميل إلى استعادة الإنسان حياته الطبيعية وبكارته الروحية الناضرة، بعيداً عن المدينة بقسوتها وغلاظتها وحداثتها الآلية.

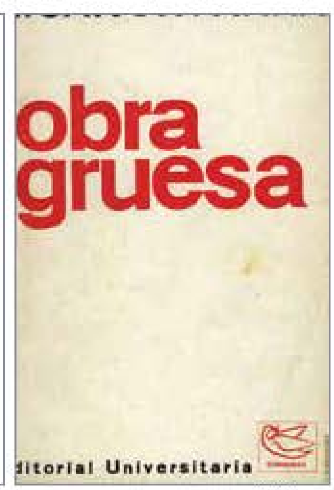


نيكانور بارا مع عائلته

آمن بمثالية عوالم الشعر ورمزيتها المفارقة للماديات التي سحقت آدمية الإنسان

مشحون بقدر عالٍ من السخرية النابعة من حس تهكمي يساكن الذات إزاء العالم





من مؤلفاته

أحلام

الألم والإبداع
وجهان لعملة واحدة



سارة عدلي

أكان الوجع بُنياناً قوياً، فخُلق منه الإبداع، سواء كان نفسياً أم جسدياً؟

في بعض الأوقات ترسب لدي أفكار عن الأدب الذي كُتب في السجون، دوماً ما كانت له نكهة بأعزوفة الموت، حروف تئن بين أنين، فتداوي، وتمثلت في كيانه.

قرأت أدب بين جدران أربعة، أبهرتني صورة الأديب المقهور، فولد من رحم الآلامه إبداع حقيقي، وما أجمل إبداع معجون بتربة وركام الألم.

وسمعت عن بعض الرسامين والشعراء واصلوا إبداعهم وسط حروب نفسية أو معارك حربية، الكثير من زخارف دُونت ونُقشت بين قصائد، ولوحات على جدران الأدب، كانت أنات تم إخراسها، لتظل حروفهم محفورة بين جدران الأدب العالمي خالدة، برغم الكثير من كانت لديه إعاقة جسدية أو نفسية، لكن لم تعوقهم على الإطلاق، بل شقوا لهم أبحاراً في عالم الإبداع.

أياً كان العائق النفسي أو الجسدي استطاعوا إثبات أنهم أفضل من كثير من أصحاء في إثبات ذاتهم وبحروف إبداعية مميزة عن غيرهم.

وبرغم كل ذلك، فإنني تعجبت من أدباء حلقوا في سماء الإبداع بومضات، وسرعان ما كان وميضهم يختفي، فكان الألم زاوية من حياتهم، ورغم ذلك أحسنوا الأداء فيها، وسرعان ما كان وميضهم يختفي فور اختفاء تشنجات الألم لديهم.

الأديب في أغلب الأحيان على استعداد منطوٍ، بينه وبين الاكتئاب ليس بشقة بعيدة، ربما يكون هو وسط دائرته، ويعزف بالتالي عن الواقع، يرسم عالمه الخاص، أقرب شيء إلى (جزيرة منعزلة).

في تلك الحالة يكون مثله مثل أي شخص لم يستطع تحقيق حلمه، يبدأ بأن يدخل إلى عالمه، ويلجأ إلى الخيال، كثير من الناس يلجؤون إلى الخيال، والفنان/ الأديب له قدره وموهبة على تحويل تلك الأحلام إلى عملية إبداعية.

تحفزه هزات عنيفة، وهو بوسط دائرته، تكون تلك هي لحظة ميلاد الحروف، تكون كلحظة انتزاع الروح من روح أخرى، وجنين يتوارب تدريجياً، شوقاً من شُرفات الدنيا وهو يصرخ، فيخرج في أبدع ما يكون، وفي الجانب الآخر الأم تصرخ هي الأخرى من وحشة ما عانته ليخرج الجنين، ومن هنا يُخلق الإبداع من رحم الوجع.

يكون خياله يعبر عن أفكاره، والقالب الذي أنتجه تصبغ عليها أشكالاً جديدة ومميزة من الإمتاع، فيصفو ذهنه بعدما من الخيالات التي ظلت سجينه، ويتداوى.

ويقدمه مُغلف بربيع المتعة لجمهوره، فيلقى منهم اهتماماً واحتراماً ومحبة، وبذلك يكون حقق هدفه من رغباته المكبوتة، ويكون قد ظفر بخياله بما لم يجده في واقعه.

صار ذلك بالنسبة لهم الوقود إلى طريق الإبداع، لم يقتصر على هذا فقط، ومنها صار لهم فلسفة خاصة بهم وفكر وثقافة، تكون مُحفزه لهم، إلى حين يرون بصيص النور وسط العتمة.

إذاً، هو المسؤول الأول عن ولادة الابداع الحقيقي.

هل منّا من يدرك قيمة المبدع وما يبذله من جهد فكري، ومشقة من معاناة عاطفية لإخراج مولوده الإبداعي؟

لذلك من الصعب ترجمة أي عمل فني أو أدبي من لغته الأصلية إلى أي لغة أخرى دون أن يفقد الكثير من الطابع الخاص به، أو رصد الصور الحقيقية لنزعة خروج الروح من روح أخرى، لذلك حين تتم ترجمة أي عمل أدبي يفقد الكثير من بريق نكهة الإبداع الخاصة به.

والتحليل النفسي للأدب لا يقوم على العمل الأدبي، ولا يكشف عن طبيعة الموهبة، ولا يستطيع أن يبين الوسيلة التي يستخدمها، لكن ما يتم من تحليل نفسي هو دراسة شخصية الأديب بشكل إجمالي.

وللألم وجهان، الصراع الذي يواجهه المبدع، ويمكث في جزيرته منعزلاً عن العالم، ليستطيع أن يعبر عن الصرخات المكبوتة، والأنات المتزاحمة في ثنايا قلبه، والوجه الآخر عالم ممتع للمتلقين والقراء الذين يتمتعون بقراءة إبداعه المعجون بتربة الآلام، دون أن يدركوا حجم المعاناة التي يعانيها.

ومن أشهر الكتاب العالميين الذين عانوا نفسياً، ومن بينهم من واجه رفض عملهم الأدبي الأول من كثير من دور النشر: وليم شكسبير، تشارلز ديكينز، اللورد بايرون، فيكتور هوجو، جوان ورلينغ صاحبة مجموعة «هاري بوتر»، تولستوي، دوستوفيسكي، ستيفن كينغ.

وأشهر الكتاب العرب: (طه حسين، والإمام الترمذي، ومن كتب بداخل السجون مصطفى أمين وصنع الله إبراهيم).

والكثير من الكتاب العالميين والعرب عانوا في طريق إبداعهم بكل الصور، لكن يظل سكنهم بين الحروف، وتظل المعاناة تلك هي الشعلة المُنيرة لطريق إبداعهم.

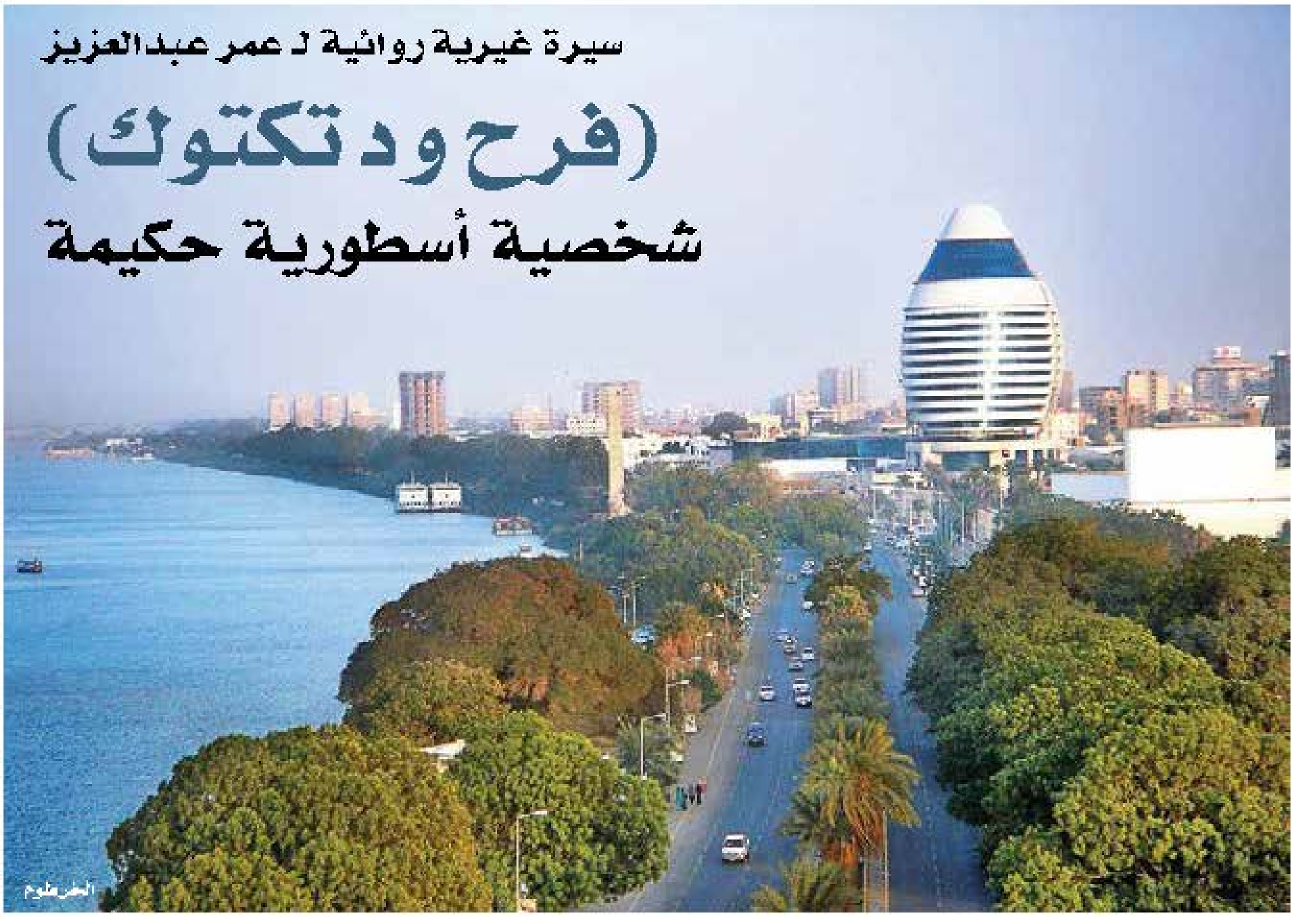
كل منّا بداخله ألم، وكل منّا يولد من رحم الألم إبداعاً حقيقياً، لم يقتصر الإبداع على الأدب والفن فقط، بل حين نقوى على أن نحمله بداخلنا ليخرج في صورة ميلاد جديد، ونستنشق نشوة الحياة الجديدة، حينها ندرك أننا وصلنا إلى بريق الإبداع، كما يقول (دي موسيه): (لا يجعلنا عظماء غير ألم عظيم).

بعض الرسامين والشعراء واصلوا إبداعهم وسط حروب نفسية أو معارك حربية

سيرة غيرية روائية لـ عمر عبدالعزيز

(فرح ود تكتوك)

شخصية أسطورية حكيمة


الخرطوم

عزت عمر

باستهلال وصفي ينحاز إلى البلاغة العربية التي تذكّر بوصفيات التوحيدي وجريان الكلام كماء نهر متدفّق لا تعيقه أية عوائق، تمهيداً لاستقبال بطل الرواية (فرح ود تكتوك) العارف السوداني، الذي سيولد بعد قليل ولادة طبيعية مثل بقية المواليد، ولكنه يمتاز منهم بعلامات غير مألوفة عند مجايليه، نقلاً عن سارد الحكاية الذي سيبدو للقارئ أنه سارد عليم ومطّلع على حياة الشخصية، وأنه سيقدّمه لقارئه في مقام العارف أو الشيخ المنطوي على أسرار كثيرة، تغيب بطبيعة الحال عن البشر العاديين، فهؤلاء من فئة أصحاب المكارم في الغالب، تسبقهم علامات تدلّ عليهم وتبشّر بمقدمهم.

فثمة دائماً في المأثور الديني، وربّما الصوفي تحديداً حدث غير مألوف ملتمس في الطبيعة كظهور نجم أو إشراقة مبهرة لشمسنا تضاء خلالها الطبيعة على نحو غير مألوف، وذلك ما عناه السارد في التركيز على هذه الإشارات الغامضة من الطبيعة، باحتفال كبير تقيمه الكائنات وقبائل الفراشات واليعاسيب والطيور، أو على حدّ تعبيره (لتنخرط في الملحمة الكرنفالية للطبيعة الصادحة بأنغام الرفارف الناظمة لأجنحة الكائنات.. المفتونة بطيوف ألوانها، وتنوّع بهائها..) وبما يليق وولادة من سيسمى (فرح) متناغماً مع احتفالية الطبيعة وبهائها بذات الخصوصية المبشرة بهذه الولادة غير العادية حيث: (فاضت المنازل الطينية بروائح عطر عصيّ على التعريف)، أو بتعبيره روائح ميتافيزيقية حد الغموض، ومنعشة حد السُّكْر.

وعلى هذا النحو تمّ الإعلان عن ولادة (فرح ودْ تُكْتوك)، والإشارة لمَا يمكن أن يكون عليه مستقبلاً في تلك البيئة الريفية البسيطة ووعيها الصافي الذي لم تعكّره المدنية بعد. هذه هي الثيمة التي انطلق منها الروائي وسينهي نصّه بها، معتبراً أن الحقيقة نسبية وأن التصوّف، دون شكّ، جزء منها، وبالتالي فإن ثمّة في هذه الحياة من يمتلك إمكانيات أو طاقات إضافية تميّزه عن سائر البشر، والشيخ فرح أحدها، وإلاّ لما تجشّم عناء الدخول في عالمه الواقعي والباطني اللذين يتكاملان فيه: توالت تخطيات (فرح) لمألوف العادات والأيام، فقد مشى قبل أن يحبو، ودمدم بلحون غامضة قبل أن يتكلم، وعرف أبعاد القول والمقال قبل أن يقرأ رسوم الكتب.. فقد كان سماعيًا في تلقيه.. شفاهيًا في استحضاره لغوامض المعاني.. مُفوّهاً ولكنه يطيل الصمت حتى يظن من لا يعرفه أنه أصم وأبكم.. بكّاءً عندما يكون وحده في عزلته السرمدية.. انتقائياً حد الاحتياط عندما يتناول الطعام.. مستغرقاً



د. عمر عبدالعزيز

في غربته الفلسفية المتصوّمعة بالتأمل.. يتآسّى بالحزن.. ويسترّوح بالبكاء.. ويهيم في ملكوت البهاء.

ربّما تحتاج هذه الرواية إلى تحليل من نوع خاص، لكشف مضمراتها المتشابكة بكثافة للربط مع نمط التفكير المجتمعي القائم على الخرافة، ونظن أن التحليل السوسيوثقافي لهذا النمط من المجتمعات الريفية غير المعقّدة، وبخاصة عاداتها وتقاليدها في الأفراح والأتراح، في الرؤية إلى الحياة وعن حاجتها لأسطرة شخوص بعينهم في حيّز بطولي أو شاماني، ومثل هذا الضرب من الأسلبة قد يذهب بنا نحو الواقعية السحرية والتجريب في حقلها روائياً، لاسيما وأن هذا التوجّه بات ملتمساً لدى عدد من الروائيين العرب، الذين تأثّروا بكتابات ماركيز وبورخيس وغيرهما، وفي هذا الصدد لابدّ وأن تتجه هذه الأعمال نحو المنبع التراثي الغزير، الذي فاض بهذه الخصائص، ونعني به الكتابة الصوفية ومتخيلها عن الذات والأشياء والعالم، ولنلحظ هنا كيف تتمّ ولادة البطل الأسطورة في الوعي الاجتماعي عادة:

قال الأول: (فرح) لم يصرخ بعد ولادته لأنه تجاوز البرزخ الأول نحو الثاني، وهذا يعني أنه أدرك معنى السفر المقيم في الحبوات الفانيات.

قال الثاني: (فرح) وُلد بعينين مفتوحتين متجولتين في أرجاء المكان؛ لأنه شهد ولادته الأولى في بطن أمه، وكان يسمع في أحشائها كلام القوم، ويستمتع بدوزان صوتها المنغوم، ويتمثل واردات المعاني دونما درس لغوي ونحوي وقاموسي.

قال الثالث: (فرح) لم يكن يرى الشواهد بعيني حدقتيه بل بعين قلبه، ولهذا التبس الأمر على الأغيار المقيمين في شروط الزمن الأرضي الفيزيائي.

وأكمل رابعهم الكلام قائلاً: (فرح) لن تظهر مآثره الحقيقية إلا بعد أن يُتاخم الأربعين عاماً، حتى وإن كان قد أبصر بعينيه قبل أن ينهي أربعين يوماً من عمره الأرضي.

تشير المصادر إلى أن الشيخ (فرح ود تكتوك) هو شخصية واقعية ينتسب لقبيلة السدارنة فرع العبدلاب، ولد وعاش في القرن السابع عشر أيام (السلطنة الزرقاء) أو (دولة الفونج) في مدينة سنار بجنوب شرق السودان، وقد اشتهر بالحكمة والفراسة والأقوال الخالدة، ما يدلل نباهته وفطنته، وتنسب إليه العديد من المآثر والحكم والفطن وسرعة البديهة والتواضع والزهد، يطلق عليه بعضهم اسم حكيم السودان. (ويكيبيديا) بمعنى أن الشخصية الروائية حاضرة في الذاكرة على الأقل بالنسبة لأهل السودان، الذين مازالوا يعتزون به وبمآثره، مما سيمكّن الروائي من دفع قارئه لمتابعة الحكايات المتفرّعة والمرتبطة بشخصيته، والتي في الوقت نفسه ستهيئه لتقبّل فكرة الشخصية المؤسطرة تقنياً والعارف صوفياً، فالعارف مرتبة من أعلى مراتب الصوفية، وبحسب بعض المراجع، هو الذي يمتاز بصفات خاصة من مثل الوجود في مكانين بآن واحد، أو الانتقال في الزمان من الحاضر إلى الماضي والعكس بما يشبه الحالم في الحلم، والمقصدية الروائية من استحضار هذه الشخصيات، قد تتشابه

> عمر عبدالعزيز قدم بطله الروائي بعلامات غير مألوفة وجعله في مقام العارف

> من علامات تميزه أنه مشى قبل أن يحبو ودمدم بلحون قبل أن يتكلم ومفوّه يطيل الصمت



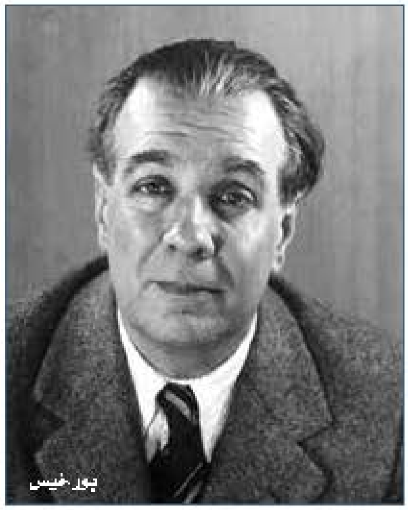
غلاف الرواية

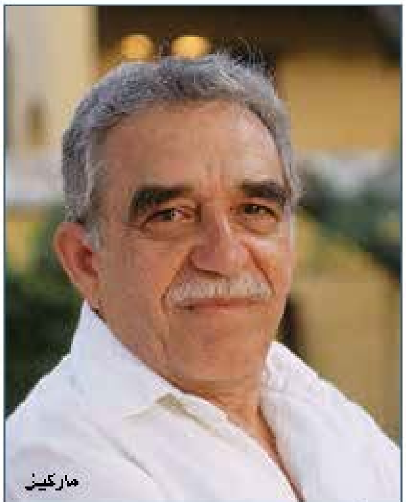
ودعوة الشيخ العارف محيي الدين بن عربي، إلى محبة الله وتآخي الأديان، وهكذا فإن (ابن تكتوك) هو عارف من السودان، تمكّن خلال فترة وجيزة من أن يصبح معلماً ومرشداً روحياً، ولعل الروائي في هذا الصدد استفاد من بعض المصادر العربية، التي بحثت في شأن الكائنات وتصنيفها في مراتب ككتاب (التذكرة) للأنطاكي الطبيب والصيدلاني المشهور في التراث العربي، ومن ذلك على سبيل المثال ما أورده من رأي حول الوحوش النبيلة والوضيعة وعادات وسلوكات كلّ فئة منها فهي بدورها تشبه البشر.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى لغة الطير وحكايات نبيّ الله سليمان مع الطيور والكائنات الأخرى المعروفة، وقد وردت في القرآن الكريم، ونظنّ أن ذلك مرتبط برؤية الروائي لمسألة الإحيائية واللغة الخضراء، إن صح التعبير، تلك اللغة التي تعنى بتعزيز علاقة الإنسان بالطبيعة، واعتبارها كائناً حيّاً، والصوفية في العموم ترى في أن لغة الطير هي لغة الملائكة، وأن العارف لا بدّ وأن يتقنها ولذا في كتاب الصوفي الكبير فريد الدين العطّار (منطق الطير) شاهد تماماً بما يشبه ما أورده الروائي من أن (فرح) انتقل بعد سنين نحو الطبيعة: فكان عليه أن يتدرّب على الإمساك بالماء، وشرب الهواء، والحديث إلى الطيور، فضلاً عن تعمّقه في الجدل الفلسفي وبتعبيره: (حتى إن قوانين الديالكتيك انصاعت له) وبذلك فإنه عندما حاججه الأقربون في مفاهيمه الغامضة، قال لهم ما قاله البسطامي: أي علم هذا الذي به تُحاججوننا؟! .. لقد أتيتم به رسماً عن رسم.. وميتاً عن ميت.. أما نحن فنأتي به من الحي الذي لا يموت!

وفي مسألة العارف ثمة نماذج وحكايات كثيرة ترتبط بالطاقات السحرية لـ(ود تكتوك).

هذا النوع من الكتابة الروائية التي يعاينها د. عمر عبد العزيز، لعلها تحتاج إلى حبكة قوية أو إلى حبكات فرعية، تعزز جهده الروائي بمعناه التقني المعروف، غير أن بعض النقاد أدرجوا هذا النوع من الكتابة الناهضة على التجاور في أدب ما بعد الحداثة، وهو حقل جديد في الأدب العالمي عموماً والعربي خصوصاً، حيث يتجاور الواقعي مع الخيالي، العلم مع الخرافة، الجديد مع القديم، والنثر


بورخيس


ماركيز

إلى جانب الشعر في نصّ لا اشتراطات فيه سوى أن يكون مغايراً في اهتماماته بالمهمل والهامشي، وفي توظيف ما يهواه الكاتب من فنون أو علوم لتعزيز فكرته، بمعنى آخر كل ما يخطر في البال بات قابلاً لأن يكون جزءاً مهماً من الرواية.

ومن هنا فإن الروائي في هذا العمل الجديد بمعنى الجدّة، وعلى سبيل المثال، سنقدّم مشهدين متباينين حول هذا النمط من الكتابة: مشهد غزو الجراد للريف، وهو مألوف بالنسبة للقارئ الفطن كحبكة قصصية أو سينمائية، إلاّ أنه من غير المألوف أن يتجاور مع ما أسماه بـ (أرجحات المكان) كنص فلسفي يتناول مستويات المكان الثلاثة، بالمعنى الوجودي المباشر للكلمة وهذا على النحو التالي: (وهذه المستويات الثلاثة تتلخّص في المكان الماضوي الاسترجاعي، المحكوم بذاكرة التدوين الشفاهي والكتابي، وهو مكان كان ولم يعُد، ولكنه ترك بصمات أركيولوجية مؤكدة، وكأنه كان وما زال حاضراً، والمكان الثاني لديه مقرون بالوجود، وهو المكان الوامض بحضوره النسبي في الزمن البيولوجي الآدمي..)

وعلى هذا النحو الذي كان إلى حين في التفكير الحداثي غير مقبول ومخل بالمعايير الصارمة التي وضعها النقاد والمفكرون.

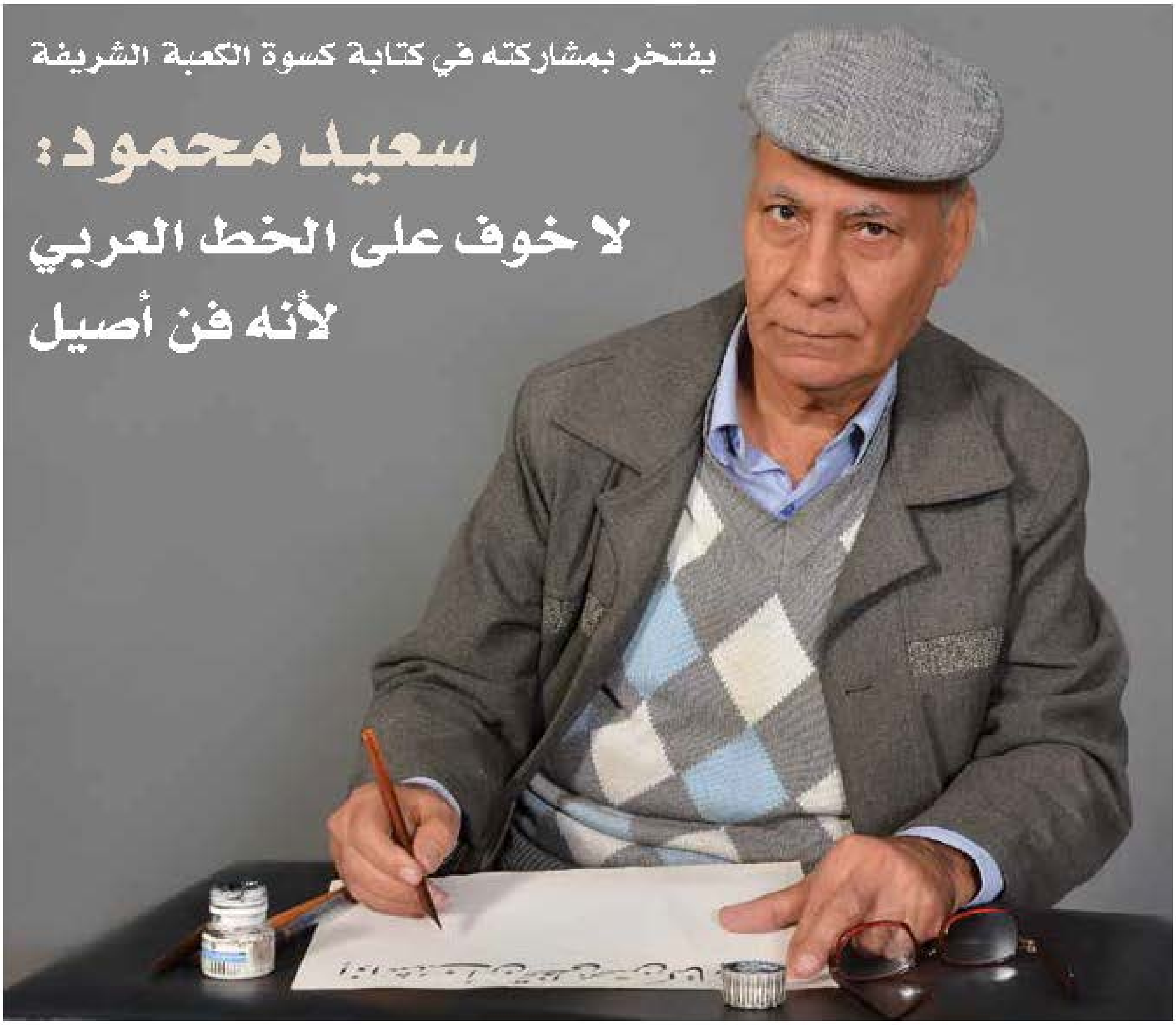
نصّ روائي يستمد مشروعيته من فضاء التجريب بنائياً واللغة المتفلسفة، لمثقف مطّلع يعرف ما يفعله وما يريد إيصاله لقارئ نوعيّ يشاطره اهتماماته الفكرية، وفي تجاوز النمط أو الأسلوب الروائي المعتاد سواء كان تقليدياً أو حداثياً.

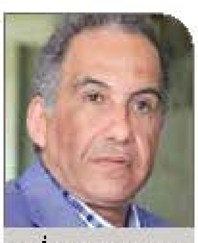
ذهب بنا المؤلف نحو الواقعية السحرية والتجريب غارفاً من المنبع التراثي الصوفي

كتابة يتجاور فيها الواقعي مع الخيالي والعلم مع الخرافة والجديد والقديم معاً

يفتخر بمشاركته في كتابة كسوة الكعبة الشريفة

سعيد محمود: لا خوف على الخط العربي لأنه فن أصيل





مصطفى عبدالله

هذا الخطاط العبقري ظلم نفسه، ولم يمنح موهبته ما تستحق من احتفاء، مختاراً أن ينأى بها عن أجواء التكلف في المحافل والمعارض والمنتديات. فقد عاش فنان الخط العربي سعيد محمود راهباً في محراب الخطوط، كمن يُحِب من طرف واحد، ورغم أن ابنته (أمنية)، التي تتلمذت على يديه في هذا المجال، امتهنت الصحافة وانتمت إلى دار (أخبار اليوم) العريقة في مصر، فإن صورته لم تنشر قط في أية جريدة أو مجلة؛ لكونه قرر مختاراً أن يعيش في الظل، مثله في ذلك مثل الكثير من الشخصيات التي كتب عنها الأديب الكبير يحيى حقي (ناس في الظل).

لذلك تأتي أهمية هذه المقابلة التي انفردت بها مجلة (الشارقة الثقافية) مع هذا المبدع في صمت وهو الذي أسهم في كتابة كسوة الكعبة، وصمّم العديد من الأختام للوزارات والهيئات والمؤسسات في مصر، فضلاً عن كتابته لافتات المحال التجارية الشهيرة في أرقى ميادين القاهرة وشوارعها.

وخطوط سعيد محمود هي التي حررت شهادات نجاح عشرات الألوف من المصريين، الذين تخرجوا في الجامعات أو في المعاهد أو المدارس المختلفة، أو من أجلاهم الأزهر الشريف.

ربطته حالة عشق بصوت موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب، لدرجة أن الاستماع إلى أغانيه بات ضرورة تلازمه عندما يخلو إلى نفسه ليبدع لوحة.

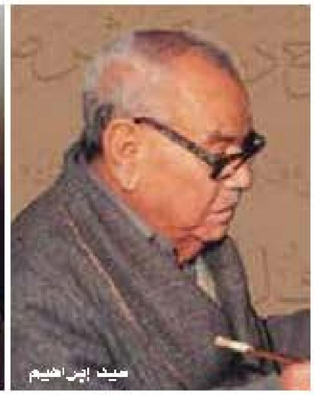
وقد وصل به الهيام بصوت عبدالوهاب حدّ تأليف كتاب عنه، ولأنه اعتاد الحياة في الظل، فالكتاب لايزال منذ سنوات طوال، مخطوطاً لم ير النور بعد!

بدأت بسؤاله:

- كيف جاء اتجاهك لدراسة الخط العربي؟

– انتبهت لأهمية هذا الفن وأنا تلميذ


محمد عبدالقادر


سيد إبراهيم


محمد حسني



بالمرحلة الابتدائية، ومازال أذكر أن مدرس اللغة العربية، كان يكتب على السبورة آية من القرآن الكريم في شكل دائرة، وجاء في اليوم التالي بورقة شفافة، وأخذ يطبع عليها هذه اللوحة التي رسمها، وأنا حائر لا أدري ماذا يفعل! ومنذ ذلك الوقت سكن قلبي وعيني جمال الخط العربي وتذوقه. وبعد مرور سنين عرفت أن هذه الدائرة كانت مكتوبة بخط الثُلُث الجميل.

أما ممارستي لكتابة الخط العربي فبدأت في عام (١٩٦٨) عندما علمت من أحد الأصدقاء بالإعلان عن المسابقة السنوية للالتحاق بمدرسة الخطوط العربية، وكنت، وقتئذٍ، لا أعرف شيئاً عن قواعد هذا الفن، ولم أكن قد مارسته قبل ذلك، فقط كنت معجباً به ومتذوقاً له، ثم تدخلت المصادفة عندما لاحظت أن أحد جيراني يكتب لوحة، وعندما لمح اهتمامي به، ذكر لي أنه يدرس الخط العربي مساء بمدرسة (خليل آغا) الثانوية بباب الشعرية، وأوضح لي أن الدراسة بها لمدة أربع سنوات، تليها سنتا تخصص في الخط والتذهيب والزخرفة والخط الكوفي: ولأن هذه المدرسة لا تقبل إلا من لديه استعداد للكتابة، فكنت أذهب إلى جاري ليعلمني بعض المبادئ، تمهيداً لدخول الامتحان، وكان في خطوط: الرقعة والنسخ والثُلُث.

- نود لو تطلعنا على جانب من ذكرياتك حول من تعلمت على أيديهم من الخطاطين الكبار..

– هناك صورة لا تفارق مخيلتي، حدثت عندما قُبلت في مدرسة الخطوط العربية، فدخلتها لأول مرة: ورأيت الفنان الكبير محمد حسني – والد المطربة نجاة الصغيرة والممثلة الشهيرة سعاد حسني – جالساً في المدرسة بالطابق الأرضي، وقد تحلّق حوله طلابه جميعاً، وعندما تساءلت عن سبب ذلك، قالوا لي: الأستاذ الكبير محمد حسني، اعتاد أن يكتب لكل طالب اسمه بأي خط يفضله في تكوين بديع وتركيب لا مثيل له، والعجيب أنه كان يكتب كل اسم في ثوانٍ معدودات، ولم تكن عيني قد رأت مثل هذه العبقرية من قبل!

أما الأستاذ الكبير محمد علي المكاوي، فكان يدخل الفصول ويطلب من المدرسين الكتابة أمامه على السبورة قائلاً لهم: لا تخافوا.. واكتبوا ما تريدون.

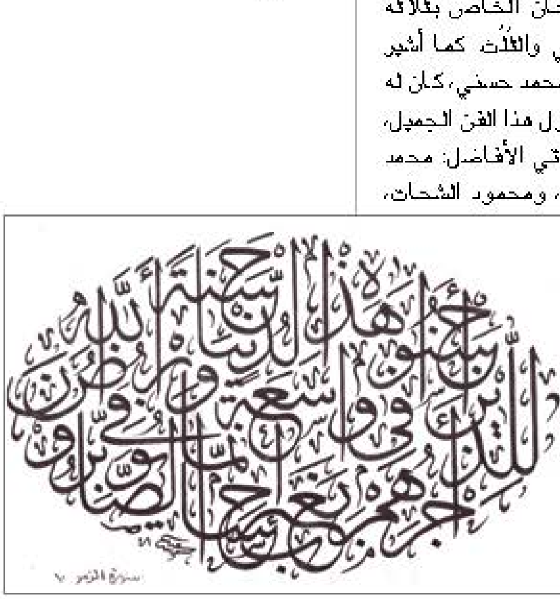
- بعض المعجبين بخطوطك يهمهم التعرف إلى مَنْ أجازك كخطاط؟

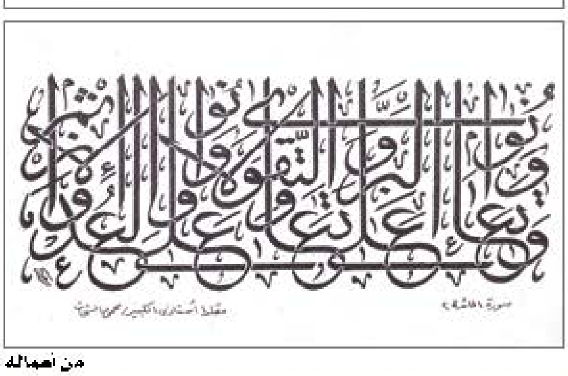
– أود أن أوضح أولاً أنه قديماً كنا نحصل على شهادة (خطاط)، أما الآن فتسمى شهادة الخط العربي من وزارة التربية والتعليم في مصر، التي كرمتني بمنحي عدة جوائز لأن ترتيبي كان الثالث على مستوى مصر كلها، فضلاً عن حصولي على الدرجات النهائية في الامتحان الخاص بثلاثة خطوط هي: الرقعة والفارسي والثُلُث. كما أشير إلى أن أستاذي الكبير الفنان محمد حسني، كان له الفضل الأكبر في تعليمي أصول هذا الفن الجميل، ولكن لا يجب أن أنسى أساتذتي الأفاضل: محمد علي المكاوي، وسيد إبراهيم، ومحمود الشحات، ومحمد عبدالقادر، ومحمد أحمد عبدالعال، ومحمد أبو الخير، فضلاً عن صلاح العقاد الذي كان سبباً في عشقي لفن الزخرفة بعيداً عن الخط العربي.

- هل تحدثنا عن مدرسة (خليل آغا) التي ضمت أشهر مدرسة في الخط العربي في مصر؟

– دعني أذكر أولاً أنني كنت أعمل في شركة النصر لصناعة السيارات في وادي حوف بحلوان في جنوب القاهرة، وكانت مواعيد الانصراف في الرابعة عصراً وهو نفس موعد بدء الدراسة

تخرجت على يدي نحو (٣٧) دفعة من مبدعي الخط العربي بعد أن حصلوا على دبلوم التخصص في فن الخط





من أعماله

في مدرسة الخط، لذا لم يكن أمامي إلا أن أطلب الانصراف مبكراً دون توقيع، لأهرول مسافة كيلومترين كي ألحق بأول قطار يقلني إلى محطة باب اللوق، ومنها أتجه إلى أقرب محطة (تروللي باص) ليوصلني إلى مدرسة الخطوط العربية في باب الشعرية.

ولكنني أحياناً كنت أخرج من مدرستنا متوجهاً إلى مدرسة السعيدية الثانوية، التي كانت تضم مدرسة أخرى للخط العربي، لأحضر فيها دروس الخطاطين الكبيرين: محمود الشحات ومحمد عبدالقادر: فقد كانا يُدرسان يومين في الأسبوع في هذه المدرسة.

- أود أن أعرف ما الفرق بين مدرسة الخطوط العربية بالقاهرة ومدرسة الإسكندرية التي أسسها الأستاذ محمد إبراهيم؟

– أنا ابن لمدرسة (خليل آغا)، التي أنشأها الملك فؤاد عام (١٩٢٢)، وكانت تضم كبار الخطاطين من أمثال الشيخ محمد عبدالعزيز الرفاعي، والشيخ علي بدوي، والأساتذة: محمد رضوان، ومحمد جعفر، ومصطفى غزلان، وسيد إبراهيم، ومحمد علي المكاوي، ومحمد حسني، وغيرهم.

أما مدرسة الإسكندرية فقام بإنشائها الأستاذ الكبير محمد إبراهيم في عام (١٩٣٦) على نفقته الخاصة، وكان هو الذي يقوم بنفسه بتدريس جميع الخطوط فيها، وبعد ذلك استعان ببعض تلاميذه ليساعدوه في تعليم الطلاب الجدد، وكان منهم طبعاً شقيقه الأصغر كامل إبراهيم، الذي تولى إدارة هذه المدرسة بعد وفاة مؤسسها في عام (١٩٧٠).

- ما نوع الخط الذي تجد فيه نفسك وأنت ترسمه؟

– الثُلُث. والفارسي: فالثُلُث هو الأقوى والأجمل من حيث التركيبات والتكوينات الهندسية، ولذلك فهو عميد الخطوط العربية بلا منازع، ومن يجده يسهل عليه رسم الخطوط العربية كافة. أما الفارسي فهو خط انسيابي رقيق، أعتبره السهل الممتنع، لأن الخطاط إذا لم يفهمه فلن يجيد كتابته أبداً.

- وما هي أصعب الخطوط التي تجيدك؟

– الثُلُث والكوفي: وإن كان لا يوجد خط يصعب على الفنان رسمه إذا كان متمكناً.

- لو خرجنا بصحبتك لنتجول معاً في القاهرة القديمة، فما الذي سيسترعي انتباهك من خطوط محفورة أو منقوشة على جدران الآثار الباقية؟

– تعلم أن هذه المنطقة تزخر بكم هائل من المساجد والأسبلة والكتاتيب والخانقاوات والوكالات التي تتزين جدرانها بمجموعة من أجمل الخطوط التي كتبها فنانون عظام، وأسوق مثلاً لذلك: سبيل أم عباس، وسبيل محمد علي بالنحاسين، ومسجد وسبيل سليمان آغا السلحدار، وسبيل أم حسين، ووكالة بازرعة الواقعة قرب شارع المعز، ووكالة حوش عطية بالجمالية.

أما أجمل أثر يسترعي انتباهي فهو قبة مسجد الإمام الشافعي المحفور عليها:

لُذ بالإمام الشافعي الأمجدي
وانزل بساحة ذا الهمام الأوحدي

هذا فضلاً عن مسجد محمد علي باشا بقلعة الناصر صلاح الدين، والأبيات الشعرية المكتوبة على محيط جدرانه في الداخل والخارج بالخط الفارسي الرشيق، ناهيك عن مجموعة الكتابات الموجودة بمدخل دار المحفوظات بباب الخلق.

- بصراحة كم من حسرة وألم يتملكك وأنت تتطلع إلى خطوط المصريين اليوم؟

– ألم ممزوج بشيء من القلق بسبب الانحراف الحاد الذي نشهده الآن في خطوط الناس من حولنا، بل في المدونات الرسمية، وفي كثير من الوثائق! وأتصور أن سبباً رئيسياً وراء ذلك، وهو عدم اهتمام الدولة بالخط العربي الذي هو جزء من هويتنا، وكان من الطبيعي أن يمتد ذلك إلى إهمال مدارس الخطوط العربية، التي أصبحت تتهاوى شيئاً فشيئاً، بسبب عدم اهتمام وزارة التربية والتعليم عندنا بمعاناة القائمين على هذه المدارس المتخصصة، ما أسهم بشكل كبير في الحد من ظهور كوادر جديدة من المدرسين الذين يجيدون هذا الفن، وبالتالي انعكس ذلك على التلاميذ الصغار والكبار أيضاً، وللأسف تضاءل عدد المتقدمين للالتحاق بهذه المدارس.

- من أقرب تلاميذك إليك؟

– منذ بدأت التدريس في مدرسة الخطوط العربية بحلوان في عام (١٩٨١) وتتلمذ على يدي عدد هائل من عشاق دراسة هذا الفن، ولكن أقربهم إلى نفسي المجموعة المميزة التي تعمل معي حالياً في المدرسة ذاتها.



سعيد محمود في ورشة عمله

أحب الاستماع إلى موسيقار الأجيال محمد عبدالوهاب وأنا أشتغل على لوحاتي



محمد عبد الوهاب



عبد الغني السيد

- هل توافق على أن للحاسوب دوراً في هذا التدني الذي نحن فيه؟

– طبعاً.. لأنه ألغى بعض الأعمال التي كان يقوم بها الخطاط مثل الكتابة على القماش، وكتابة المانشيتات والعناوين في الصحف أو المجلات، و(أفيشات) السينما، و(تترات) المسلسلات والبرامج التلفزيونية، وبعض الشهادات التي كانت تكتب بخط اليد، فضلاً عن أغلفة الكتب.

- عدِّدْ لي أهم منجزاتك في مجال الخط على امتداد تاريخك؟

– بعد تخرجي مباشرة وبعد حصولي على دبلوم الخط والتخصص عامي (٧١ و٧٣) تم اختياري من قبل رئاسة الجمهورية في مصر للعمل كخطاط بها، اشتركت في بطولة الجمهورية للشركات، وفازت بعض لوحاتي بجوائز تقديرية وتشجيعية، وفي الفترة من (١٩٧٩ وحتى ١٩٨١) عملت خطاطاً بدار التحرير للصحافة والنشر، وتحديداً في جريدة (الجمهورية)، وبعد ذلك عملت مدرساً للخط العربي بمدرسة الخطوط العربية بحلوان منذ عام (١٩٨١) حتى أصبحت مشرفاً فنياً عليها، وأفخر بأنه قد تخرجت على يدي نحو (٣٧) دفعة ممن حصلوا على دبلوم الخط العربي، وخريجي (٣٠) دفعة ممن نالوا دبلوم التخصص.

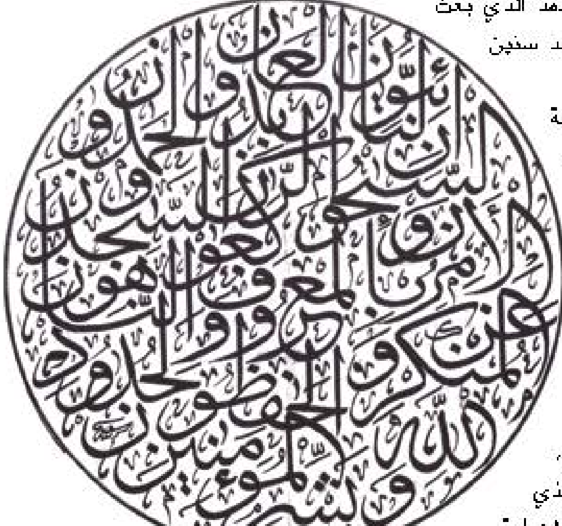
- من هو أهم الخطاطين في رأيك؟

– طبعاً الوزير (ابن مقلة) الذي وضع في سنة (٢٩٤) هجرية موازين وهندسة الحروف وأخرجها في شكل بديع، وجاء بعده (ابن البواب) الذي أكمل المسيرة، وهناك أيضاً الخطاط الكبير إبراهيم مؤنس وابنه أحمد مؤنس اللذان علما أصول هذا الفن لكبار الخطاطين في مصر أمثال: محمد جعفر، والشيخ علي بدوي، ومحمد رضوان، ومحمد علي المكاوي، ومحمد عبدالقادر، وعبدالرازق سالم، ومحمود الشحات.



سبيل محمد علي باشا

وكان مصطفى غزلان هو الذي أضاف الخط الديواني، وسُمي باسمه (الديواني الغزلاني المصري)، وكذلك يوسف أحمد الذي بعث الخط الكوفي من مرقده بعد سنين طويلة من نسيانه.



أما أهمهم من وجهة نظري فهو الأستاذ الكبير سيد بك إبراهيم، الذي نال شهرة واسعة لم ينلها أحد غيره حتى أصبح عميداً للخط العربي، وهناك الأستاذ محمد عبدالقادر الذي كان امتداداً ليوسف أحمد ومصطفى غزلان، حتى أصبح شيخاً للخطاطين، والأستاذ محمد حسني الذي كان بارعاً في التركيبات الخطية والبناء في خط الثُلُث، حتى لُقِّب بمهندس التركيبات الخطية، وهناك الأستاذ محمد علي المكاوي، الذي اشتهر هو الآخر بتكويناته في خط الثُلُث وبراعته الفذة في النسخ، وأخيراً أستاذي ومعلمي محمود الشحات، الذي كان فذاً في كتابة خطي الثلث والفارسي، وقد تبناني أثناء دراستي، وأصبحنا صديقين.

- هناك اجتياح من الفن التشكيلي لساحة الخط العربي، وهو ما يتخذ أحياناً شكل توظيف الحروف العربية – مجرد توظيف جمالي – وهو ما يطلق عليه الآن الحروفية؟

– بالفعل لقد تم توظيف الحروف العربية لتدخل ضمن مكونات بعض اللوحات والتحف والمنحوتات، وقد تكون حروف متراصة لا معنى لها، ولكنها عبارة عن وحدات زخرفية جمالية مستمدة من الحرف العربي، وأنا أرى أن القيمة الزخرفية للخط العربي، هي التي دفعت التشكيليين والتطبيقيين إلى إدخالها في مصنوعاتهم ولوحاتهم.

- أنت أحد المتيمين بصوت موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب..

– هو عشقي، تماماً كعشقي لفن الخط العربي، ولقد كتبت مجموعة كبيرة من أغنياته الوطنية والعاطفية، واخترت من كل أغنية سطراً لتصبح كتاباً قلت في مقدمته: هذه بعض روائع الموسيقار الكبير العملاق رائد الموسيقا والغناء محمد عبد الوهاب كما رسمتها حروفي.

ابن مقلة وابن البواب وضعا موازين وهندسة الحروف في شكل بديع

خط الثلث هو عميد الخطوط العربية بلا منازع



خوسيه ميغيل بويرتا

انبهاري بالحروف العربية

لوحات خالد الجلاف (فسيفساء خطية)

ذات مساء من خريف عام (٢٠١١) باغتني صوت شخص على الهاتف معرفاً نفسه مدير مجلة (حروف عربية)، وأنه لا يقصد سوى التعرف إلى مؤلف كتاب (مغامرة القلم) الذي رآه مصادفة في معرض كتاب (مؤسسة التراث الأندلسي) بغرناطة. حين أكدت له أني المقصود، أردف أنه عضو في وفد يترأسه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، الذي كان يزور مدينتنا لافتتاح فعاليات أيام الشارقة الثقافية بغرناطة، وأن حفل الافتتاح كان قد تم في ذلك المساء بحضور بعض السلطات المحلية أنطونيو خارا، رئيس بلدية غرناطة السابق شرح لي مكالمي، وهو الخطاط خالد علي الجلاف، أن ذلك الكتاب عن تاريخ الخط العربي وأنماطه وخطاطيه وخطاطاته الصادر بالإسبانية، لفت نظره وأنه حصل على رقم هاتفي الخاص عن طريق موظف في معرض الكتاب، ثم طلب الجلاف مني لقاء جرى اليوم التالي في بيتي، حيث تحدثنا مطولاً ونشأت الصداقة بيننا، مثلما نشأ إعجابي بهذا الفنان و(الناشط الخطي) من الإمارات. يومذاك، شعرت بأن القدر أهدى لي هذا اللقاء كي تستكمل دائرة علاقتي بالحرف العربي، التي تعود إلى شبابي حين شاهدت للمرة الأولى نقوش قصر الحمراء وانبهرت بها.

ما سحرني من البداية ممن بات أول صديق لي إماراتي، هو حبه المطلق للخط العربي وعشقه لنقاء القلوب أينما تنبض، الأمر الذي جعل هذا الرجل الحنون واليقظ، يهرول إلى أي مكان في الدنيا تشرق فيه ومضة الأبجدية العربية للاستمتاع بها وإلقاء المحاضرات، وتدبير ورشات الخط للكبار والصغار، وإقامة معارض خاصة أو جماعية، وذلك بالتنسيق مع أداء وظيفته في أحد مستشفيات دبي وإدارة تحرير مجلة (حروف عربية) في آن. وهذه المجلة، التي مازالت الدورية الوحيدة المخصصة للخط في الوطن العربي، فتحت نافذة ثمينة جداً على مجالات فنية وثقافية شاسعة، كونها تعير اهتماماً لكل التجارب والتيارات ومضامين الخط العربي بلا استثناء. فخالد الجلاف وزملاؤه من هيئة التحرير، بلال البدور ومحمد فراس عبو والفنان التشكيلي السوداني تاج الدين سر، أصدروا بمهنية وذوق منفتح، ولعامة قراء لغة الضاد، ملفات ومحاورات قيمة حول معلمي هذا الفن النبيل والمبتدئين فيه، وتقارير مفيدة عن آثار وتأثيرات الحرف العربي في العمارة وشتى الفنون والمخطوطات العربية والإسلامية، علاوة على إخبارهم عبر المجلة عن الفعاليات الخطية المنظمة في الإمارات وخارجها.

> (حروف عربية) المجلة الوحيدة المتخصصة في الوطن العربي التي تعير اهتمامها لكل التجارب والتيارات الحروفية دون استثناء

فكما كان من المنتظر، أدى انغماس الجلاف في هذه الأجواء والأحداث المتعلقة دوماً بالخط العربي، إلى الإبداع الحميمي والمتصاعد في اللوحة الخطية، مستفيداً من خبرة بداياته كرسام، حتى إنه أفرز لغة فنية خاصة به تصبو إلى الاحتفاء بالحياة، من خلال تراكيب مدروسة للحروف، واستعمال الألوان الحية والمفرحة، واعتماد المعاني الجليلة. نعم، لقد وجد خطاطنا في النص الكريم، وفي التراث الأدبي والمعماري الخليجي تارة، أو التراث الأندلسي أو الإسلامي في تارة ثانية، العناصر المشيدة للوحاته، من دون أن تنزلق إلى أحاسيس الغموض والأسى الخانقة للإنسان. هكذا، صنع روعة تعلو فيها عبارة (لا حول ولا قوة إلا بالله) عائمة في

الفضاء كحفنة من النبات مخطوطة بكوفي نيسابوري، تنتهي رؤوس حروفه العمودية بأشكال ورقية عريضة وحادة، بينما تتطاير في أرجاء اللوحة كلمة (بالله) مصبوغة بألوان مختلفة تثير البهجة والحبور، بالانسجام مع المربعات المتناثرة في الخلفية على غرار الفسيفساء ذات النغمات اللونية الناعمة، التي تزيّن العمائر الإسلامية.

يسير الجلاف في دروب الخط هذه بصفاء وانفتاح المريد، الذي يحلم بإرضاء البصر والقلب؛ ففي ترحاله الدائم من أجل تحقيق هذا الحلم، أقام الفنان علاقة جميلة بقصور الحمراء، أولاً عن بُعد، من الخليج، وثانياً بالتأمل المباشر لدى زيارته المذكورة أعلاه لغرناطة العام (٢٠١١). وهنا لا بد من الإيماءة إلى أنه نادراً ما استلهم الخطاطون العرب المعاصرون من خطوط قصر الحمراء، على الرغم من غنى نماذجها الكوفية واللينة والمزيج بينها. لذا، يكاد يكون خالد الجلاف الخطاط المعاصر الوحيد الذي اعتنى بالإمعان في بعضٍ من أجود خطوط هذا المتحف الخطي، الذي هو قصر الحمراء وإعادة إحيائها فنياً.

في أحد أعماله الأولى المكرسة للحمراء نسخ تصميم جداري بديع منقوش على الجبس في جانبي مداخل كل حجرات قصر الأسود، وهو حامل لشعار بني نصر (ولا غالب إلا الله) بالخط (الكوفي المعماري)، تشكل فيه امدادات بعض الحروف ثلاث أقواس مفصصة تملؤها التواريق، لتمثيل ما يشبه الرواق أو العمارة – الفردوس. لكن الجلاف لم يكتفِ بمحاكاة المنظر التراثي كما وصلنا، بل إنه سيضع تلك التصاميم الموروثة في أعمال لاحقة، في تفاعل غير مسبوق بين العبارة الخطية والمربعات–الزليج ذات الألوان المضيئة الجذابة، كما نشاهده في لوحته (اللهم لك الحمد دائماً ولك الشكر قائماً) المأخوذة مما يعتبر أحسن نماذج الخط الكوفي في الحمراء، ترافقها عبارة (ولا غالب إلا الله) بشكلها المشهور بالخط المرسل أو الثلث الأندلسي، إضافة إلى بضعة مقاطع من زركشة الكتابات الكوفية ذاتها مموّهة بالصور الموحية للزليج.

في عمل آخر، ينسخ الجلاف بيت شعر لابن زمرك، نصه (بها البهو قد حاز البهاء وقد غدا به القصر آفاق السماء مباهيا)، يبقى منقوشاً بأجمل ثلث في الحمراء داخل إطار دائري في قاعة الشقيقتين. في هذه اللوحة يدفع الفنان الاماراتي المشاهد إلى تذوق جديد للنموذج الأندلسي راسماً خلفية (زليجية) من إبداعه في مستطيل يخرقه البيت الشعري، مع جزء من الزينة الهندسية والتوريقية الرقيقة التي تؤطر الأصل الغرناطي.

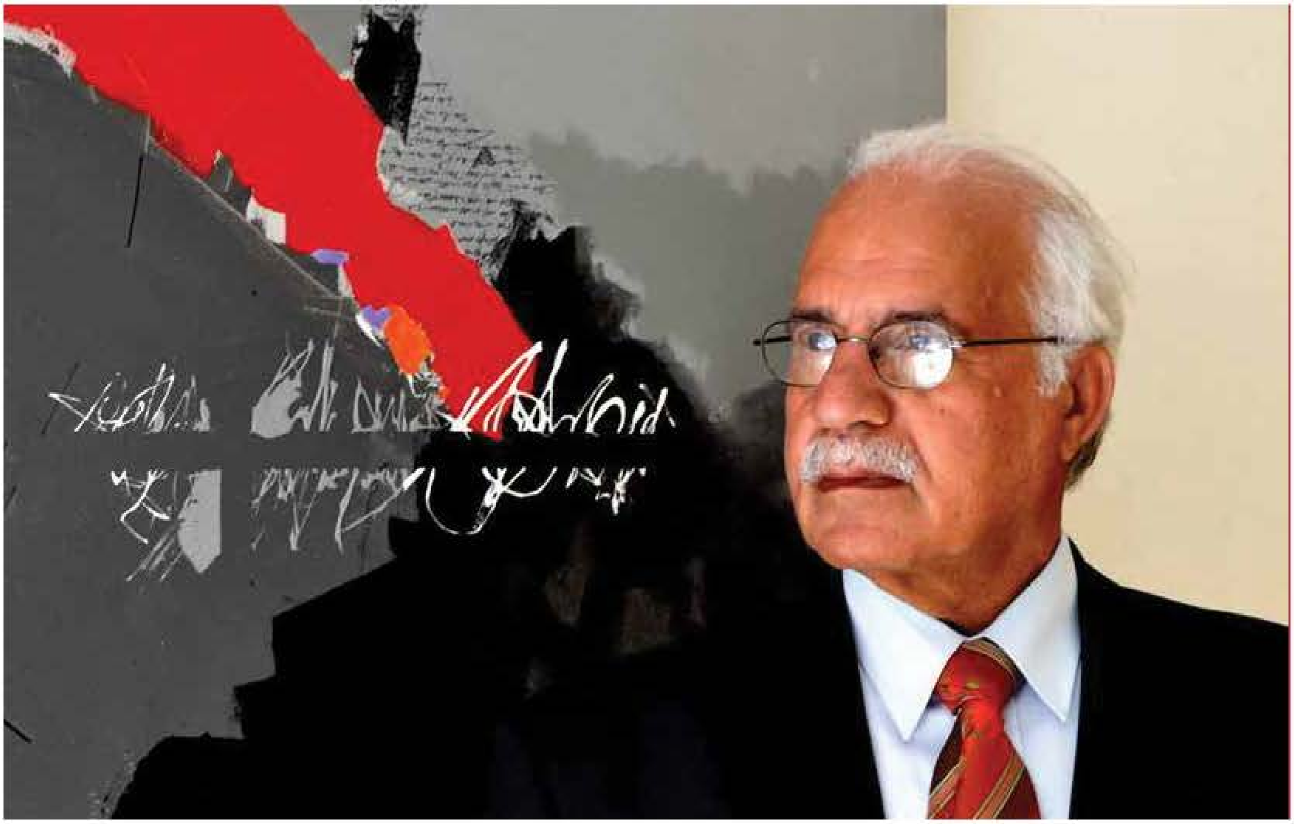
وفي ترحاله الخطي المتواصل، قام الجلاف بإلقاء محاضرتين في مؤسسة (البيت العربي) بمدريد وقرطبة، وبزيارة غرناطة مجدداً لإعداد ملف عن الخط العربي في فنون الأندلس، ودعاني للمشاركة في (ندوة حروف عربية) بدبي عام (٢٠١٢) بحضور الخطاط الرائع حسن المسعود وغيره، كما كتب لي بين الفينة والأخرى للسؤال، مثلاً، عن كتابة عربية معينة تفاجأ برؤيتها في كنيسة بإشبيلية أو في (القصور الملكية) بالمدينة عينها، كما تفضل بإرسال بعض الصور لبعض لوحاته عبر الهاتف الخلوي. ومن روائعه التي تسلمتها من لدنه في الفترة الأخيرة لوحته (الفسيفساء–الخطية) بحكمة (ما تكبر أحد من ذلة يجدها في نفسه) للأحنف بن قيس مرسومة بالكوفي النيسابوري، ونغمات لونية حمراء داخل مربعين متشابكين وخلفية، مع مربعات متدرجة ألوانها من الأحمر إلى الأصفر الفاتح. وكذلك تلقيتُ صورة للوحة أخرى معالجة بألوانه المائية النقية المعهودة والمهيأة، لاحتضان البيت الشعري المعروف للمتنبي (ولم أرَ في عيوب الناس عيباً كنقص القادرين على التمام)، حيث تظهر الكلمات بالخط النيسابوري منقسمة في مقاطع داخل مستطيلات، وعائمة على الخلفية الصفراء الفاتحة للغاية.

في كل هذه الحالات، وغيرها، على المشاهد / القارئ أن يركّب العبارة في لعبة تركيبية – بصرية مسلية. هذا هو ما يحصل كذلك في لوحة أخيرة، سأنتقيها من بين لوحات خالد الجلاف المتنوعة، وهي لوحة (فسيفساء – خطية) أخرى تتجلى في دائرتها المركزية كلمات محمود درويش (سيدتي لأنك سيدتي أستحق الحياة)، المقتطعة من قصيدة (على هذه الأرض)، والتي تليها (أمُ البدايات أم النهايات، كانت تسمى فلسطين، صارت تسمى فلسطين). مباشرةً، تستدعي أبصارنا خطوط قوية ذات نغمات لونية متأرجحة بين الأخضر اليانع والأزرق القاتم، والتنقيط البرتقالي، على خلفية عاجية شفافة كأن دائرة الكلمات مثبتة على حائط، نداء من أجل الحياة.

يعود انبهاري بالحرف العربي إلى مرحلة شبابي عندما شاهدت لأول مرة نقوش قصر الحمراء

التقيت الفنان الحروفي خالد الجلاف الذي أفرز لغة فنية خاصة به تصبو إلى الاحتفاء بالحياة

الجلاف يسير في دروب الخط بصفاء وانفتاح المريد لتحقيق حلمه



حين تستدرج العاطفة.. الأمكنة الأولى

أحمد أبو زينة.. جماليات التجريد المبني على التضادات اللونية

يعد الفنان السوري أحمد أبو زينة من (أصل فلسطيني) من الأسماء التشكيلية البارزة في الوطن العربي، فقد عرفته الساحة بقوة التجريدية التعبيرية، والتي تنزح نحو اختزال المكان إلى مساحات محكومة بقوة التكوين، ولم يأتِ التكوين القوي لديه عبثاً، بل جاء من خبرته ومهارته في البناء الغرافيكي الديكوري، وصولاً إلى العمارة التي درسها.



محمد العامري

فهو خريج قسم العمارة في كلية الفنون الجميلة بجامعة (دمشق) في العام (١٩٧٠) وعمل سنين طويلة في تصميم وتنفيذ الديكورات الداخلية، كما أقام العديد من المعارض داخل سوريا وخارجها، ونفّذ مجموعة من المشاريع في دول الخليج، خاصة في تصميم الديكورات والزخرفة في المباني الكبيرة وبعض القصور، ونال جائزة بينالي الخرافي الرابع للفن المعاصر بالكويت.

حين تشتبك بأعمال التشكيلي (أبو زينة) تأسرنا اللوحة بضوئها الوهاج وتأخذنا إلى مناخات حلمية حميمة، كما لو أنه يستعيد تلك الأمكنة التي فقدها بصورة مبهجة، أمكنة الطفولة التي تمكث في الذاكرة، تلك الذاكرة التي تلح على الفنان للاحتكاك معها كمحفز حيوي، لاستدراجه في العمل الفني كموضوع فني وعاطفي له تجلياته البعيدة والمركبة، حيث يمتاز بأسلوبه التجريدي المبني على التضادات اللونية والكولاج.

تشكل الشحنة العاطفية البعيدة الأساس لبناء طبيعة الموضوع والمتمثل باستحضار أمكنته الأولى، أمكنة الطفولة وخزانه البصري الأول، الذي جاء في ذاكرته منذ الطفولة في مسقط رأسه (فلسطين)، ففي غالب الأمر نجده فناناً يبني عمله عبر الأسس العاطفية المشحونة بالتعبير

القوي، كأنه يرسم لكل واحد منا، حيث يتحرك عمله الفني في تجفيف العناصر الواقعية من واقعيتها والذهاب بها إلى تاريخ جديد يحمل رائحتها ولا يلغيها، فهو يستعيض عن القرية بشجرة موشاة بالكلمات (الكولاج) ليبني منها مدينته الخاصة بلغة فنية عالية، تنم عن خبرة كبيرة في البناء والتلوين.

(فالشجرة الكتابة) تتحرك كعلامة تشير إلى أمكنة ما، يُحيلك هذا الشعور إلى مكان قروي رافضاً للمدينة، أعتقد أن تلك القرية هي إحدى المفردات البعيدة التي لم تزل صورتها واضحة وقوية في ذاكرة الفنان كمادة للرسم، لاستعادتها في حالات مختلفة، فلم يترك تلك المفردات على سجيتها، بل حاورها بقدرة الفنان على الخلق الجديد للأشكال الاعتيادية، لتتمظهر في حالات متنوعة مشفوعة بحركة دؤوبة في مواقع مختلفة من اللوحة، وفي موقع آخر نجده يحتفي بالخط (drawing) والذي أصبح الموسيقا الحيوية التي تسهم في تماسك عناصر العمل الفني، حيث تقوم الخطوط بوظيفة الربط بين طبيعة موضوع اللوحة، خطوط عنيفة وليّنة أقرب إلى الخطوط الطرية المموسقة، وتتحول تلك الخطوط من اختزال الأشكال، وصولاً إلى الكتابة بكل أنواعها والتي تنتظم لخلق ملامس واقعية ووهمية، تلك الملامس التي جاءت عبر مجموعة من المواد المختلفة من معاجين وكولاج وتحزيز وخدش للسطح التصويري، لتسهم تلك في إغناء ذلك السطح وإبراز طبيعة البناء التصويري في العمل الفني.



من أعماله

لقد تضافرت جميع الأفعال البصرية التي يقوم بها (أبو زينة) من كتابة في الرسم إلى كولاج، وصولاً إلى الملامس والتلوين والإضافة والطمس والمحو، لتضعنا أمام نتائج حيوية لطبيعة العناصر التي تغذي اللوحة بحيوات فاعلة على صعيدي، الموضوع والأداء... وصولاً إلى القيم البصرية العالية.

ومن اللافت أن مرجعيات التصميم الغرافيكي، التي تشكل أساساً في طبيعة خبراته الكبيرة، قد تمظهرت في طبيعة البناء وعمارة اللوحة، وهي نتيجة طبيعية أفادت قوة البناء ورصانته لدى الفنان (أبو زينة)، الذي يقترح في تجاربه الأخيرة طبيعة

الذاكرة تلح على الفنان للاحتكاك معها كمحفز حيوي ينزح لاختزال المكان



أحمد معارضه



أحمد أبوزينة

التجريدية التعبيرية المتحيزة للفعل الجمالي الخالص، عبر ارتباطه بموجوداته البصرية الآنية والبعيدة في آن، حيث تحتل مفردة النور المكان الأرحب في اللوحة لتضيء العناصر الأخرى، وتظهر وجودها الفاعل في مساحة السطح التصويري، فقد أجاد في توظيف النور والفراغ في ذات اللحظة، ما أحالنا إلى حالة أقرب إلى الفضاء الصوفي لأمكنته المجردة، أمكنته الإيحائية التي تبث علاماتها بموازيات التجريد والاختزال.

يقول الفنان أبو زينة: (المشهد الذي أبحث عنه موجود في ذاكرتي وعاطفتي، وهو عبارة عن أفكار ومشاعر وألوان مأخوذة من الحياة المشرقة والبعيدة عن الكآبة والحزن وكل ما يعكر النفس البشرية، متمنياً أن تكون هذه المحاولات متحدثة عن نفسها لخلق قاعدة صلبة روحانية المشاعر في نفس المتلقي).

ونستشف من قوله، أنه الفنان الذي يحاول أن يقدم مناخاً لونياً يثير السعادة والسرور في نفس المتلقي، بل هو المكان الغامق في نفس الفنان، الذي يكشف عن متناقض الحزن فيه، محاولاً أن يذاكف حزنه الخاص بالفرح المتحقق في اللوحة، أو أن يقدم جرعة متفائلة عبر منظومة لونية تحيزت للألوان الحارة والبياض، تلك الجرعة التي أخذت مسارات متنوعة في الأداء وتنوع طبيعة المادة، وصولاً إلى الكتابة التي تعاظمت في السطح التصويري، كذلك الانفعالات القوية في خدش جسد اللوحة، كل تلك الانفعالات دلالة واضحة على تعميق الفعل التعبيري، وإعطاء السطح التصويري مساحة للسؤال الذي لا ينتهي.

وفي جانب آخر، نرى أن الفنان أخذ تكويناً أقرب إلى المشهد الطبيعي، من حيث البناء والمعالجة وتحميله مناخاته التجريدية والتجريبية في الأداء والمادة، وهذا الأمر يعتبر صورة من صور البحث في إيجاد مناخ تصويري خاص به كجزء من سؤاله الفني، وبالتالي يبقى (أبو زينة) علامة مهمة في الفن العربي، عبر شغفه في اختبار كل ما تقع عليه عينه ليحوله إلى منظومة بصرية ناجزة.

يبني عمله الفني عبر الأسس العاطفية المشحونة بالتعبير القوي

تتضافر جميع الأفعال البصرية عنده في خدمة القيم البصرية العالية





أفكار ومشاعر وألوان من الحياة

فينومينولوجي الصورة التشكيلية بين الواقعية والعبثية والسريالية



نجوى المغربي

لا يخضع الخط التشكيلي لعزلة منهجية صارمة الانفراد، تجعله مصنفاً بإخلاص لمدرسة بعينها، بل يتشارك الإدراك في اللوحة وتتشابك مذاهبها، إلا أن مغزى العمل بدرجة كبيرة، هو ما يقودك إلى القصد الفكري التصنيفي لما اعتمده المجتمع المختص من أسماء الانتماءات الحقبية للصورة، فعلى الرغم من انطلاق وحدة التصوير من زمان ومكان، فقد اختلف في توصيفهما من حيث الحداثة، إلا أنهما يجتمعان في فاعلية واحدة، ووظيفة تأخذ بفكر المتلقي إلى نهضوية مفتوحة، تظل قابلة للتطور، وإعطاء صفة تعريفية مضافة أو جديدة تماماً كما فعل عصر النهضة وأثر سيزان، وترسخ ميرلوبونتي على اتساع الهوة الزمنية بين عهدين ونظريتين وخطوتي فرشاة لسطح، يظل واحداً مهما اختلفت مادته وموضوعه، فإذا كان احتفالنا بالحركة في صيف جاكسون مساوياً لفعل الانبهار بلون كاندينسكي وجان وجوخ، من أجل إحلال مكانية جديدة مساوية في الحركة والتفاعل من وجهة النظر الفينومينولوجية (الظاهراتية)، لا تهدم قدر ما تتسلل لتزيل تقليدية عتيقة لمصلحة منحنيات وخدوش وتعريجات أكثر جرأة على المكان (سطح اللوحة والحركة الفنية): ففضاء اللوحة والفراغ وتفاصيل وخامات الأرض والسماء وملامح امرأة والنافذة والوصيفات، وكل ما شأنه أن ينظر في المجمل ولا يكرر نفسه عند كل قراءة من متلق أو ناقد، في حل العبثية بعد الحرب قبولاً ورفضاً وقولاً، بلا عمل ولوحات بلا جمهور حتى انتشار وتألق سيزيف، اجتمعت العاطفة بالعقل والتقيا وينابيع خفية من اللا وعي مزجت بعناصر وخلفيات حقبية مختلفة عن الفن الاعتيادي – فخرج باشلار بعد حلمه إلى القول، إن العالم موجود عندما أحلم، فعبث الرسامون، ثم سامح دالي جزءاً من الأرض، صغيراً يسع قدماً واحدة في إصرار رهيب من الذاكرة والساعات، فعلها ميرو، في امرأته وأقواسه ومنحنياته واللغة التي حولت الفراغ إلى كلمة مرسومة أرقت مضاجع السرياليين، إلا أن ردود فعل الحركيين كانت أكثر واقعية وجلبة، فكبرت الرؤوس واتسعت مساحة السيقان وتنمرت العيون، وصارت الصدور كرات مثبتة في الجسد، وخلق اللون الرمادي مكاناً لا يقل رسوخاً عن الأسود والأبيض، وأدخلت تصاميم أخرى ككرنفال مهرج لمحاربة البربرية والوحشية والدادية والعدمية، وعبثية مبالغ فيها من جهات الكل، حتى في وجود الفنان، اندمجت فئات الطبقات الكادحة مع جدران واقعية شديدة القسوة، وصلت إلى حد الانطباعية على كل يسار من أي لوحة لها يمين، وفي كل مناحي الحياة الفكرية والعملية الإبداعية، حتى الرمزية منها، فصاح صوت مشققها في – كاسرو الأحجار – وإيماءات الليل من ذاكرة النهار، في أبدع ما رسم عنه من مخيلة رسام – ليلة النجوم ولاعبو الورق، التي بدت تخفض من صوت الواقعية العالي وإيقاعها الصاخب في هدوء متعمد كوقت للاستراحة.

> عودة إلى الرومانسية المجروحة بعد تحولات تاريخية واجتماعية

بعد تحولات خطيرة تاريخياً واجتماعياً في الحياة وعودة إلى رومانسية مجروحة، نراها عند سيزان المعلم الكبير ورائد القولبة المادية، أما كوربيه التلميذ المدهش، الرسام من قبو مظلم بإحساس فاخر بالعظمة، برغم خلطات ألوانه الحداثية، فالصورة مزعجة وداكنة وشديدة الانحناءة النرجسية على النفس، لا تكاد تخرج من الأرض حتى تعود إليها في حجم كبير للوحة، وإشارة إلى إفراط في الواقعية وقليل من الرمزية، جعلتنا لا نرى كوربيه إلا ناقلاً للحياة فوق مسطح لوحة شديدة التدقيق في النظر خلال الظلام، هذا بخلاف ماهيات أخرى كظاهرة الفناء والموت والحقائق وقليل من شخوص في مواضع معالجة مثيرة للقلق والغرابة والدهشة، فعلامات سحناتهم تقول شيئاً غير مفهوم وكأن الرسمة تتحفظ عليه.

ويبدو أن ركاب الدرجة الثالثة أيضاً التحفوا حظوظهم وواقعهم في إنسانية ضبابية وألوان مترَبة، غطت أحلامهم، فصاروا أسرى الواقع، وحرص دومييه على أن يخبئ في بعض رموز اللوحة قليلاً من الحلم والأمل، فلا نرى ما بداخل السلة وننتظر أن يكبر الوليد، وأن يصحو فتى الصندوق على جديد، أما المتراصون في الخلف وأن تعروا من الثراء والحلم، فقد جعلهم هنري يرتدون أثواباً إنسانية، ومرح طفولتهم برغم أنف ملابس الكبار.

ويتوسد الحصادون وقاطعو الأخشاب والرعاة العالم في جداريات ميبه في حركة وغبار الحقول والمراعي ودخان الأفران، يجمعهم الكثير من الجهد واللون الداكن وتحفيز هائل للأجيال على نفض الغبار ورؤية النور وإزاحة الظلمة مع قليل من البهجة، ولا وقت للحلم أو التقاعس – تقسو الواقعية فيهرب الرسام إلى اللون الفاقع البانخ والأثواب الزاهية عالية الجودة وقطع الشطرنج العاجية، ومقتنيات التسلية وكلاب الحراسة وآنيات الزهر، يصدرها شيفل ويحوز بها الهبات، وكأن العالم كان متعطشاً للون الزاهي والسماء بلا غيوم، وحقول أزهار جوستاف كليمنت وميلي وكونستابل بانطباعيتها الحديثة وألوانها اللامعة وخامات زيتها المعجونة بحذق وحرفية مع تكامل الحدث، وعناصر اللوحات – كانسياب الماء في النهر بشكل مطابق للواقع، وتدرج لون العشب للعين الناظرة، حسب كمية الضوء الملقاة من فرشاة الرسام، هذه اللوحات الآن صارت مرجعاً للشعراء والموسيقيين والبيوت الملكية وأفخم صالات العرض، بل وبها تزينت عواصم ومدن الفنون.

جسد قيم الحياة في مقاومة الألم

«خريف» لفرقة «أنفاس» المغربية

ربيع المسرح المغربي





ياسين عدنان

حينما حصد العرض المغربي «خريف» جائزة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، لأفضل عمل مسرحي عربي خلال الدورة التاسعة لمهرجان المسرح العربي، التي احتضنتها مدينتا وهران ومستغانم الجزائريتان، اعتبر العديدون هذا التتويج إنصافاً لتجربة فرقة «أنفاس» التي حاز عملها السابق «دموع بالكُحل» الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للمسرح في المغرب، قبل أن ترسّخ الجائزة الكبرى لمهرجان المسرح العربي، التي كانت من نصيب عملها الجديد اسم «أنفاس» عنواناً لربيع مسرحي مغربي، يؤكد بلوغ الحركة التجريبية الشابة في المغرب مرحلة النضج.

وكان رئيس لجنة التحكيم المسرحي السوداني يوسف عيدابي، قد أكّد في كلمة إعلان نتيجة المسابقة العربية أن العرض المغربي «الذي نجح في الوصول إلى قلوب وعقول الجميع سهلٌ مُمتنع» مضيفاً أنه يقدّمُ «رؤيـة إبداعية بليغة لم تجعل من مغادرة الحياة عويلاً جانحاً، بل نشيداً للإرادة التي تتمسك بقيم الحياة وتقاوم الألم».

وبالفعل، فعرض «خريف» الذي افتتح مهرجان الشارقة المسرحي في الثامن عشر من شهر مارس الماضي، نشيدٌ ملحمي يتّخذ من مكابدة المرض ومواجهة الموت ذريعةً لتمجيد الحياة. أمّا حكاية العرض: فبدأت من يومياتٍ محمومة خطّتها أنامل راعشة لصحافية داهمها المرض الخبيث في ربيع العمر. هذا البوح الصادر عن ذات أنثوية هشة مكلومة، ورافضة في الآن ذاته الهزيمة أمام المرض، اتخذ شكل مونولوج متوتر اختارت له مؤلفته الراحلة فاطمة هـوري «ثنايا ورم» كعنوان. مونولوج ستتألق شقيقتها المخرجة أسماء هوري في تحويله برهافة إلى «خريف» مؤثر وشفاف على الخشبة، «خريف» يؤكّد –ضداً في عنوانه– أن الربيع المسرحي المغربي قادم وتساهم في صنعه أسماء أنثوية متميّزة من أمثال أسماء هـوري، نعيمة زيطان، ولطيفة أحرار.

في عرض «خريف»، ومنذ البداية، يجد الجمهور نفسه إزاء خشبة عارية، على عادة أسماء هـوري، المُستأنسة بترك الفضاء مفتوحاً أمـام حركة الضوء والموسيقا والأجساد. هناك دولابٌ في عمق الخشبة، دولاب كالقبر يُدفَن فيه الموتى وقوفاً. الملابس الزاهية التي كانت معلقة فيه سرعان ما ستتحوّل إلى مِزَق، مِزَقُ فساتين، مِزَقُ حيوات ومصائر. كرسي على شكل فطر برّي من النوع الذي تنشقّ عنه التربة فيقف المرء حائراً أمامه: أهو فطرٌ صالحٌ للأكل أم نبتةٌ مسمومة قاتلة؟ مع العلم أن هذا الكرسي الغريب، الذي ينتصب وسط الخشبة مثل خازوق، يحيلُ أيضاً على ذكورة الرجل. أما الممثلتان، فإحداهما حليقة الرأس ترقص في فستانها الأحـمر. هل ترقص فعلاً؟ أم أنها تتمزّق؟ كالطير يرقص مذبوحاً من الألـم. ترقص دون صوت.. تتلوى بلا نشيج.. تستغل وهـي تـؤدّي رقصاتها المُتقشفة حلبة الرقص الفسيحة، التي تُتيحها الخشبة الفارغة. فيما تصاحبها موسيقا تعبيرية قوية تعرف فرقة أنفاس



فاطمة هوري



لطيفة أحرار



أسماء هوري

دائماً كيف تدمجها في صلب البناء الدرامي للعرض، من خلال العزف الحيّ لمدير الفرقة المؤلف الموسيقي رشيد برومي ورفيقه أسامة بورواين. موسيقا نجحت في الكشف عن بواطن الشخصية/ الشخصيات ومساعدتها على إخراج زوابعها الداخلية إلى السطح: سطح الروح والجسد والخشبة. ثم لا بدّ من ضوءٍ يساهم في تعزيز لغة العرض بالعلامات البصرية المتناغمة مع باقي العناصر الدرامية والمُكمّلة لها. أما النص؛ فقد تكفلت به ممثلة من طراز خاص اسمها فريدة البوعزاوي، ذاك أن هذا النص القوي كان يحتاج إلى طاقة جبارة كتلك التي تتوافر عليها هذه الممثلة الموهوبة، التي احتكرت الكلام طوال العرض، وعرفت كيف توصل، بحرفية عالية وأداءٍ فيه الكثير من العنف الهادئ والهدوء العنيف، المشاعرَ المتناقضة للشخصية، ومُراوَحَتها المُحتدِمة بين الألم والأمل، بين الخوف من الموت واستعجاله. وهكذا نكتشف أن الممثلة ذات الرأس الحليق التي تؤدي دورها الراقصة سليمة المومني، ليست سوى الصدى الحَرَكي للممثلة التي كلفتها المخرجة بأن تكون صوت النص، صوت العرض، وصوت الكاتبة التي رحلت: «سأرحل. يجب أن أرحل. أريد أن أرحل».

هكذا إذاً، بين مونولوجات محتدمة، وموسيقا درامية حية، وحركة رشيقة للضوء فوق الخشبة، كانت الممثلتان تتبادلان الأدوار، أو بالأحرى، تتناوبان على الدور ذاته، وتتحرّكان بمقدار. فأسلوب أسماء هوري في الإخراج، الذي رسخته عبر عروضها المتميزة (بسيكوز)، (شتاء)، (أنت هو)، (ميزان الماء فوق الخشبة)، ثم (دموع بالكُحل) يقوم على ضبط إيقاع العرض، وتأمين التناغم التام بين عناصر الفرجة فوق الخشبة، فلا يطغى النص على باقي العناصر ولا يسترسل الممثلون في الكلام أو المحادثة. ذاك أن هندسة العرض المسرحي لدى أسماء هوري، يقوم بالأساس على هذا التواشج الخلاق للعناصر، وهي اعتادت تقديم البراهين على براعتها في الإخراج، من خلال ضبطها للحدود التي يجب أن يتوقف عندها كل عنصر من عناصر بناء الفرجة. فحتى الراقصة سليمة المومني التي لم يسبق لها أن مارست التمثيل، روّضتها المخرجة وتحكّمت في انطلاقها لكيلا يستدرجها جسدها إلى الرقص.

لقد انطلقت المسرحية بتفاعل مدهش ما بين الصوت وصداه الراقص. ما بين ممثلتين تتوزّعان دوراً واحداً، ممثلة تتحايل على آثار المرض بباروكة، وأخرى تواجه العالم والجمهور برأس حليق. لكنهما لم تكونا كافيتين لتجسيد كل الألم وكل المعاناة؛ معاناة مريضة لا تكابد المرض الخبيث فقط، بل تعاني أيضاً تنكر الزوج لها وهي في عزّ المرض، أو ذلّه، سيّان. انسحابٌ بطعم الخيانة لشريك نذل، سيحضر



مشهد من المسرحية

مؤلفة العرض فاطمة هوري كتبت النص برهافة أناملها وهي على وشك الرحيل

أسماء هوري حولت العرض إلى درس في الإخراج المعاصر بحرفية عالية

العرض نشيد ملحمي يتخذ من مكابدة المرض ومواجهة الموت ذريعة لتمجيد الحياة

خلال العرض من خلال سترة رجالية غامقة.

ولأن ممثلتين لم تكونا كافيتين بالنسبة إلى الرؤية الإخراجية لأسماء هوري، لتجسيد معاناة شقيقتها الراحلة، فإنها ستعزز فريقها بثلاث ممثلات التحقن بالخشبة مع انتصاف العرض، بنفس الزي الأحمر. بنفس صفرة الموت. وبنفس الانضباط، شبه العسكري، في التعبير الجسدي. هكذا تواصل التشكيل الكوريغرافي، والتعبير الإيمائي الدّال في عرض نجح أولاً في اختيار الحوارات المناسبة من النص الأصلي، حيث اجتزأت المخرجة من نص شقيقتها الراحلة مونولوجات، قوية خالية من كوليسترول الإطناب ودسم الثرثرة. مونولوجات عنيفة جافة تماماً مثل حشرجات. كما توفقت في خلق حركة متوترة مدروسة فوق الخشبة، لأجساد نجحت في التحليق على إيقاع العزف التعبيري المزدحم بالمشاعر المتناقضة، دون أن يتحوّل تعبيرها الجسدي المُحكَم لا إلى رقص مشاب سائب ولا إلى حركة فظة متشنجة.

هكذا تحوّل عرض «خريف» إلى درس في الإخراج المعاصر. فأسماء هوري التي تألقت في بداية مسيرتها كممثلة، قبل أن تعتزل التمثيل عن قناعة لتخوض غمار الإخراج، عرفت كيف تراود ممثلاتها، بل وكيف تُخرجهن من أجسادهن ومن كسل الأجساد الفطري، لتحفّزهن على الذهاب بإمكاناتهن التعبيرية إلى أقصى الحدود الممكنة. كما أنها تعرف كيف تؤلف العناصر المتاحة أمامها من أجساد وموسيقا وملابس وسينوغرافيا، لمخاطبة إحساس المشاهد. إحساسه وروحه وليس فقط عقله. فالمُشاهد المُستأنس بتلك الفرجة التقليدية التي تقوم على الحكاية، وتعتبر الحوار بين الممثلين أساسياً لبسط الحكاية أمامه، يجد نفسه أمام تحدٍّ جديد في هذا العمل: تحدّي أنّ المشاهدة هي الأصل، وأن الفرجة بصرية بالأساس، وأن العبرة بالإيقاع وبالإحساس وليس بالنص والحوار.

ففي «خريف» نشاهد مسرحةً لنصّ كتبته مريضة بالسرطان قبل رحيلها، لكن ونحن نشاهد العرض، نكتشف أن المخرجة والطاقم الفني ليسوا معنيين بتقديم عمل تحسيسي حول داء السرطان، ولا مهتمين باستدرار دموعنا للتعاطف مع المرضى. فـ«خريف» بالنهاية عرضٌ يكاد يصير تجريدياً دون أن يفقد صلته بالواقع. إنه عرضٌ عن المعاناة بشكل عام، وعن إصرار الإنسان على الحياة، وعن حاجتنا للآخر صديقاً كان أو شريكاً. بل إن الآخر يبقى جزءاً لا يتجزأ من الذات، لهذا يصير الداء الخبيث مجرد محنة صغيرة لا تكاد تساوي شيئاً أمام غدر الحبيب. «خريف» عملٌ يحكي عن ضعف الإنسان وقوته. نشيدٌ يحتفي بالحياة في مسرحية عن الموت. وحينما تجمع الراقصة في المشهد الأخير مزّق فساتينها وترمي بها في الدولاب، وحينما تلج الدولاب، ذلك القبر العمودي المنتصب في عمق الخشبة، ثم تقفل بابه عليها في الختام، وتندلع الموسيقا قوية متوهجة، يصفّق الجمهور بحرارة.. حرارة لا يبررها سوى نجاح المخرجة في استدراج المشاهد، لأن يعتبر الرحيل الحرّ الواعي انتصاراً. فالإنسان قد ينتصر حتى في أكثر لحظات حياته ضعفاً. قد يموت ولا ينهزم كما قال هيمنجواي مرّة، بل وقد يشعُّ عبر غيابه ويتألق. فبعض أنواع الغياب قد تؤمّن للغائب حضوراً متوهجاً، مثلما قد يفتحنا الخريف على ربيع مزهر.



حركة رشيقة فوق خشبة المسرح

نجح العرض في اختيار الحوارات المناسبة من النص الأصلي

المسرح العربي
وتأدية مهمته الاجتماعية والفنية



فرحان بلبل

بداية أشكر مجلس الأمناء في الهيئة العربية للمسرح على اختياره لي لإلقاء كلمة يوم المسرح العربي. وأتمنى أن يتبنى المسرحيون العرب هذا اليوم في كل أقطارهم، فيحتفلون به معاً، ويلقون كلمته معاً، وبذلك يصبح هذا اليوم عربياً بامتياز... فهو فخرٌ للمسرحيين العرب، ونافذةُ ضوء للمستقبل.

وقد عملت في المسرح أكثر من أربعين عاماً، وكان لي فيه مجموعة قواعد سرت عليها طوال هذه المدة. وهي أن يعالج المسرحُ هموم وقضايا عصره، وأن يتوجّه إلى الجمهور العريض في شرائحه كافة، وأن يكون ممتعاً مثيراً فاتناً. ولهذا كانت فرقتنا المسرحية تجوب أنحاء سوريا شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً، وتقدم المسرحية الواحدة مرات كثيرة كانت تصل أحياناً إلى ثمانين أو مئة مرة، وكما اهتممتُ بالمسرح السوري فقد اهتممت بالمسرح العربي، فأدركت أكثر خصائصه وميزاته وعيوبه، ووجدت أنه يتنوّع في أقطاره تنوّع الإبداعات الخاصة بكل قطر، ويتمتع بخصائص واحدة رغم كل التباينات والتناقضات فيه. ومن هنا أصل إلى السؤال الأهم الذي يليق بهذا اليوم وهو:

هل المسرح العربي المعاصر بخير؟

لقد عرف العرب المسرح – كما هو مُتداول في كتب النقد – منذ ما يزيد قليلاً على قرن ونصف القرن، لكنهم خلال هذه المدة القصيرة أتقنوه وتفنّنوا فيه كتابة وإخراجاً وتمثيلاً، كما أتقنوا بقية أشغاله المتممة له. وما كاد القرن العشرون ينتهي حتى كان المسرح في جميع الأقطار العربية – على تفاوت بسيط بينها – قد توغّل في حياة الناس، فأمتعهم وثقّفهم وناقش معهم أخطر قضاياهم، فكانت ليالي العرب مع المسرح سمراً ومتعة وثقافة، وكان له في كل قطر طعومٌ وألوان، ومدارسُ واتجاهات. فإذا جمعت هذه الطعوم المختلفة وتلك المدارس المتعددة إلى بعضها، تبين لك أن المسرح العربي صار واحداً من أغنى المسارح في العالم.

لكن، منذ أواخر القرن العشرين وحتى اليوم صار مضطرباً ضائعاً لا يعرف ماذا يجب أن يقول، ويتخبّط في أشكاله فلا يعرف كيف يُتقنها، وهذا ما جعله عاجزاً عن تأدية مهمته الاجتماعية والفنية والجمالية التي كان يقوم بها. وعجزُه هذا جعل جمهوره منفضّاً عنه، فلم يعد يحظى اليوم إلا بنخبة ثقافية أو شبه ثقافية، من دون أن يحظى بجماهيرية واسعة كانت له في الكثير من مراحله.

واضطرابُ المسرح العربي اليوم وضياعه نتيجةٌ حتمية لأوضاع الوطن العربي، الذي يعيش اليوم تمزقاً في بعض أقطاره، وتحمحماً مكبوحاً برغبة التغيير الاجتماعي في بعض أقطاره، وضبابيةً في النظرة إلى المستقبل في كل أقطاره. ولعل المسرح السوري اليوم يشكل النموذج الأوضح لكل الاضطراب الناتج عن التمزق، فهو متوقف في بعض مدنه، ضعيف في بعض مدنه، وهو مكبوح مقيد في كل مدنه. فيكاد يكون ممسوح الملامح في تلك الأرض التي دفعت بالمسرح العربي من قبل خطوات إلى الأمام.

إن هذا الضياع والاضطراب وغموض النظرة إلى المستقبل أوجاع يعانيها كل المسرحيين العرب. وأظن أنها ستزداد إيلاماً ودفعاً إلى كثير من اليأس والإحباط.

وهذا يعني أن المسرح العربي ليس بخير.

لكن الضياع والاضطراب وغموض النظرة إلى المستقبل – والحياة تفرض ذلك – ستكون مخاضاً موجعاً وطويلاً لانبثاق عصر مسرحي عربي جديد، وسوف يكون هذا المسرح الجديد شيئاً مختلفاً عما نعرف، ومستفيداً من تجربة المسرح العربي الطويلة في شتى أقطاره مما نعرف: لأنه سوف يستوعبها ويتتلمذ عليها ويعيدها إلينا خلقاً جديداً يدخل بالمسرح العربي في مرحلة جديدة.

إلا أن هذه الولادة الجديدة لن تتحقق مهما طال الزمن، إذا لم يكن المسرح العربي حراً في قول ما يريد، وفي انتقاء الأشكال التي يريدها.

لقد مكر المسرحيون العرب في الالتفاف على تقييد حرياتهم، وتلاعبوا على الرقيب الصارم في عهود الاستعمار وفي العهود التالية له، فقالوا ما يمكنهم قوله وأبدعوا الإبداع كله بهذا الالتفاف. ورغم مكرهم في التحايل على قيودهم، فقد بدؤوا ينادون بالتخلص منها للوصول إلى التمتع بحرية القول والفعل منذ الدورة الأولى لمهرجان دمشق المسرحي عام (١٩٦٩) وفي دوراته التالية. لكن أحداً لم يستجب لهم. فاستمروا في إبداعهم رغم كل القيود المفروضة عليهم.

فهل يفيدهم التحايل على الرقابة اليوم وهم بانتظار انبثاق الميلاد المسرحي الجديد؟

يمكننا أن نجزم أنه بعد هذا الانهيار العربي الكاسح، لن يكون إجبار المسرحيين العرب على التحايل على الرقابة إلا تحجيماً وإعاقةً لقدرة المسرحي العربي؛ لأنه سيكون عجزاً وليس إبداعاً.. سيكون هروباً ولن يكون مجابهة.

ولهذا، نريد أن يكون المسرح العربي حراً، نريد أن تُقفَل مخافر الشرطة في عقول المبدعين، نريد أن تتحطم القيود المفروضة على ألسنة المسرحيين وعلى أفكارهم، نريد أن يزول الخوف من قلوبهم عندما يفكرون.

فهل يستطيع المسرحيون العرب اليوم انتزاعها بأنفسهم والدنيا جحيمٌ من حولهم؟

إن هذه المطالب ليست فنية وفكرية فحسب، بل هي إنسانية تحفظ للمسرحي العربي كرامته حتى يستوي بها مبدعاً، وإن المطالبة بها والدفاع عنها والإصرار عليها هي التي تعطي احتفالنا بيوم المسرح العربي قيمته، فهو يوم لحرية التفكير ولحرية المطالبة بكسر كل القيود.

في المرحلة الحالية يعاني الاضطراب ولم يعد يحظى بجماهيرية واسعة

تعيش المسرح وتعتبره تحدياً حياتياً

المخرجة زكاية كفيتا نافيتش

أضافت رؤيتها لنص «مزيد من الكلام»

ظافر جلود

تعد المخرجة النيوزلندية زكاية كفيتا نافيتش من الذين يحبون المسرح حتى الثمالة، وهي ترى أن المسرح هو سبب وجودها، فهي تحمل درجة الماجستير في المسرح، وأخرجت العديد من المسرحيات، ليحط بها الترحال أخيراً محاضرة بجامعة زايد لتدريس مادة الدراما، من خلال نظرتها الفنية التي رسمت فيها التجربة المسرحية الغنية تحاول أن تحقق هذه المعادلة دائماً، في أن المسرح يعد ذا قيمة طالما حاولنا نحن أن نتصدى لنصوص ذات قيمة، وهذا ما تم لها أن تؤطره في مسرحية (مزيد من الكلام)، فالمخرجة زكاية من خلال تجربتها الطويلة وتدريسها للمسرح في العديد من المعاهد، تحاول أن تتصدى للمسرح المحلي الذي يعد لها تحدياً تعيشه طوال مشواره، فلقد عملت ممثلة وساعدت في الإخراج مع المخرجة البريطانية ماجي هنان، وكذلك مع المخرجة الهندية أنجلين أبراهام.



· ماذا تريدين أن تقولي في مسرحية (مزيد من الكلام)؟

– أجدها تعيدني إلى مسرح الصراع الفذ الذي يقود في العادة إلى طرح الأسئلة البعيدة المتأججة، وأنا أرتاح لجعلها كذلك، باعتبار أن أي صراع يحمل قيمته الفنية، وأنا شخصياً مع أن يبدأ المسرح بالارتجال كما حدث معي في اللوحة الافتتاحية، فمسرحية (مزيد من الكلام) تأليف المؤلف الإماراتي صالح كرامة العامري، جعلتني أتفوق على نفسي لأن النص مغرٍ، من خلال ما يكمن في طياته، وهي مرحلة تؤكد أن النص جزء من الحدث نفسه.

فعندما تصديت لمسرحية (مزيد من الكلام) قررت أن أجعل المسرح يعتمد على الذهنية والسرعة التي ينبني عليها الحدث، أي أن النص ينطلق من ذاته. ولهذا فالمسرحية تدور من خلال تشظٍّ ذاتي تحدثه الشخصيات فيه.. انظر كيف يحاول (فياض) الشخصية المحورية في النص والذي يقود الحدث في البداية، وكيف هو مغرم بحيواناته التي هي مملكته، إذاً فياض وضع قدره، وهي شخصية لا يختلف عليها اثنان في أنها امتزجت مع الحدث بشكل اعتيادي وانسجام، حتى عندما ثار على سندس بعد عودته من الصحراء، رأينا كيف تحول إلى شخص قاسٍ على حيواناته وعلى سندس صديق عمره، وعندما جاءت نهايته، فهو من قدم جسده قرباناً لحيواناته، وعن سؤالك ماذا تريدين من هذا النص؟!

أنا لا أريد، ولكن النص يفرض مقولته، فعرض مسرحية (مزيد من الكلام) هو شبيح ذاتي في قالب النص نفسه، ولهذا لم أضف أي شيء إلى النص المكتوب، بل جعلته يعيد نفسه بقوة وكأنه ينطلق من الصحراء أولاً من خلال بطل المسرحية الذي تحدثنا عنه (فياض) الذي يذهب إلى الصحراء لجلب القوت لحيواناته، فيصادف أهل المدينة الذين خرجوا باتجاه الصحراء يشكون الجدب الذي أصاب كل شيء، فهم يشعرون بالجوع ويجدّون في البحث عن رزق، فيصادفهم في طريقه وهم في قمة تعبهم وقد أضناهم الجوع والعطش، وهنا يبدأ الحوار معه:

فياض: هل رأيتم غزالاً مر من هنا يعدو؟

أحد الرجال: دلنا على مكانه نحن سنعدو خلفه..



المخرجة زكاية كفيتا تافيتش

فياض: الجو عاصف..

أحد الرجال: لا يوجد شيء هنا أكثر من التعب يلاحقنا..

أحد الرجال: لا يليق بنا الغضب..

أحد الرجال: من ماذا نغضب؟

أحد الرجال: من أنفسنا إن هي تعبت دون دليل..

فيعود بعدها (فياض) قافلاً ناحية بيته ليحوي حيواناته، ويجد العامل سندس يقوم بالعناية بها بعدما أخذت تتضور جوعاً وتنهش الأرض..

· ما المغزى من وضع حيوانات في قفص كما هو في النص؟

– هذا إيحاء ما توصل إليه المؤلف بأن جعل كل شيء يقود إلى ما يمكن عمله من خلال محاولة، فأنا درت حول النص على أنه نص قابل للتأويل، وعندما سألته هذا السؤال أجاب: ستكتشفين كل شيء من خلال تصديك للنص.

· وهل وجدت ما تنتظرينه منه؟

– عادة المخرج يعيد نفسه لكي يكون هو في المقدمة، أي يضيف إلى الورق رؤية وأنا

أغراني النص لأنه يحمل صراعاً وأسئلة وجودية

(مزيد من الكلام) نص ينطلق من ذاته ويبني حدثه من ذوات شخصياته

من ضمن هؤلاء الآخذين بالحب، فمثلاً كانت كل المسائل تعتمد على أن يحاول أي شخص أن يصبر على الحب الذي ينضح به نص كرامة، فأنا سبق وأن أخرجت له العديد من النصوص، بل إن رسالة الماجستير كانت عنه وعن نصوصه التي تعيدك إلى نفسك وذاتك، من منا لا يستطيع أن يدخل في ذاته؟! فالإنسان وليد سرعته التي يخترعها عند مجاراته للزمن، وهذا ما فعلت.

- ماذا تعنين بأن النص هو وليد التضاد؟

– أنا لم أقل هذا، أنا قلت إن النص المفتوح على التأويلات، يجعلك رهن ذاتك، فأنا عندما كنت مستغرقة في هذا النص وجدت أن كثيراً من التحول الذي يقصده المؤلف هو رهين ذاته، أي أنه يريد أن يوصل مقولته، وأنا علي أن أترجمها. وأنا كذلك لدي مقولة في نفس الوقت، كلانا نحمل مقولة في المكان، وكلانا ندور في فلك واحد في آن، انظر إلى مشهد الحيوانات، هي حيوانات مرئية، لكنها في ذهنية كرامة المؤلف مخلوقات ستسطو على المدينة، وهو يحاول صدها، يجلبها البطل فياض من البراري ويحبسها في قفص. إذاً علي أن أدور حول ماهية الفكرة إن كانت لديها قدرة على التماهي، ولذلك كانت جُل الترنيمات عبارة عن إنسان مأزوم وهذه عادة الانخراط في نصوص تخاطب الفكر.

- هل (مزيد من الكلام) نص ذهني؟

– لا هو نص إنساني بامتياز كنصوص كرامة السابقة، ولكن التطور الموجود في هذا النص هو قدرة المؤلف على أن يعصف بك وأنت في مكانك، ولهذا سعيت إلى إيجاد مخرج لكل ما يحدث، ولكن الذي حصل أن كل المحاولات التي كنت أقوم بها هي اندماج مع ذات المؤلف، خذ مثلاً صوت البحر.. هل رأيت العاصفة على سطح المسرح؟

- أجل..

– هي كانت من صنيعة حركة في النص نفسه، (أبو نوفل) أحد الشخصيات في النص الجديدة بالاحترام، هو شخص يبحث عن حفيده الضائع الذي تم تهريبه خارج الوطن، فهو يعيش غربة مع نفسه، في اللحاق بالوطن، إضافة للطفل الذي غادره فجأة، والزوجة الغريبة وابن (نوفل) هو كذلك ذهب مع الزوجة وطفله إذاً كل شيء استؤصل من (أبي نوفل) الحفيد والابن، لم يبق له أي شيء في المكان، ولهذا ظل يحاول اللحاق بالحفيد والابن، هذا تعيد المحاولة من جديد في أن تكون محاولاً فهم ذاتك، إذاً المصير الذي يضعك فيه كرامة وحدك، وهذه بالمناسبة سمعتها من كل المخرجين زملائي الأوروبيين والآسيويين الذين أدمنوا نصوصه.

- هل تعتقدين أن النص في ظاهره نص، ولكن في داخله توجد لوحة شفافة شاعرية، بدليل اعتمادك على الإضاءة الزرقاء والملونة، مع إضافة روحية موسيقية تقود للتأمل؟

– لا، ليس هذا الذي حدث، إن (مزيد من الكلام) نص صوفي سريالي وفنتازي، فهو يجمع كل هذه النواحي، ورؤية المخرج لوضع



صالح كرامة العامري

لم أضف إلى النص لوجود حالات تشظٍّ في أحداثه وأبطاله

أراد المؤلف إيصال مقولته وأنا قمت بترجمتها مسرحياً



زكابة كفيتا تافيتش أثناء حوارها مع ظافر جلود





من مسرحية «مزيد من الكلام»

حلول تحتاج إلى عمق ذاتي، وهنا يكمن التحدي.

- وأنت كيف قبلت التحدي مع نص كهذا؟

– من خلال الإخراج وجدت أن هناك طريقة في الترتيب، اعتمد عليها الكاتب بعد أن وزع الصحراء والبحر وكذلك الفضاء، إن هبوب العاصفة بشكل كثيف في بداية الحدث ألهمني أن هؤلاء الناس لديهم قصدية في البحث، خذ مثلاً الحوار الجميل الذي قاله أحد الشخصيات (أبونوفل) إلى الشخصية (فياض)، وهذا الحوار في استجداء المطر والبحر وكلتا الشخصيتين قدمتا للبحث عما يقودهما ليتعلما كيفية تطويع ماهية البحث نفسها، الأول كان يستجدي المطر، والآخر يستجدي البحر:

فياض: آه أبو نوفل، هل وجدت طعاماً لحيواناتي؟

أبو نوفل: البحر لم يدفع بشيء هذا اليوم.. فقط وجدت أسماكاً طافية في جوفه وابتلعها..

فياض: لا يوجد طعام لشيء؟

أبو نوفل: لا توجد حياة، لا أحد.. فقط أخذ البحر يتمدد أمامي على الشاطئ وعاد مكانه وانكمش.

فياض: لم تجد شيئاً معه؟!

أبو نوفل: مطلقاً.. خاطبته راجياً عبر النوافذ على أنه أصبح قاسياً علينا!

أجاب إنه يراعي هذا.. وأنه يغمرنا بالحب طالما نحن لا نمسه.. وعهد عليه.. أن يغرينا.. أنا أصدق البحر.. أنت تصدقه؟

فياض: أجل..

أنا أعتقد أن نصوص كرامة جديرة بالبحث وجديرة بالتأمل عميقاً، لأن الإنسان على ظهر الكوكب ينتمي دائماً للحياة، إن هي كانت كما هي وإن كانت متغيرة. كرامة لديه الحياة متغيرة فأنا درست نصوصه جميعها وقدمت رسالة الماجستير عنه، وعن طريقة تأصيله للحياة، والمرأة تلعب دوراً كبيراً في تألقها من كل جانب، هي التي تبحث وهي التي يتم من خلالها عجن الحياة.

- إذاً، أنت قمت بعملية مناظرة في مشهد الزوجة التي هربت مع الرضيع؟

– تسألني لماذا هربت الزوجة مع رضيعها الذي هو حلم أبو نوفل.. لكي يعيش من جديد، ويتكون لديه كل التأهيل ويتطور، هي ارتضت بهذا القرار لأنها لا تستطيع أن تحيا في محيط حياة هؤلاء الناس، إذاً هي مع كل التحول الذي حصل في نص المسرحية، من انعطاف؛ لأنها لم تشعر بالأمان مع هؤلاء البشر، وهي صرحت بذلك.

- وماذا عن البشر؟

– البشر في المسرحية اتكاليون ومستسلمون ويركنون للمجهول بصدر رحب، هل ترضى أن تحيا أنت مع أناس مثل هؤلاء، بدليل عندما قدم عليهم فياض لطلب النجدة لم يسعفوه، بل تركوه يواجه مصيره مع حيواناته التي التهمته، وهو الذي دفع عمره لحماية المدينة. إذاً من حقها ألا تعيش معهم.

- لماذا أضفت نوعاً من الفنتازيا إلى هجوم الحيوانات على فياض في القفص؟

– هذا ضروري، لقد أدخلت الفنتازيا لخدمة الحدث، من خلال المشهد الذي يصور البشر وهم يواجهون الموت.

نجح المؤلف في كتابة نص مفتوح على التأويل ما سهّل عليّ الحلول الإخراجية

ماذا لو انتفت العدالة على الأرض؟

سؤال يطرحه المخرج فاتح أكين في فيلمه (من العدم)

ثمة تساؤل مهم يثيره الفيلم الألماني Aus dem Nichts (من العدم) تبعاً لعنوان الفيلم الأصلي، الذي تختلف ترجمته إذا ما نظرنا إلى عنوانه في الإنجليزية In The Fade (في التلاشي)، وإن كان إيحاء المعنى الذي يعطيه العنوان الألماني أكثر ارتباطاً بمفهوم الفيلم من العنوان الإنجليزي.



محمود الغيطاني



نقول: إن ثمة تساؤلاً لا بد من فرضه على ذهن المشاهد طوال أحداث الفيلم، الذي أخرجه وكتب له السيناريو وأنتجه المخرج التركي الأصل، الألماني الجنسية Fatih Akin فاتح أكين، وهو ماذا لو انتفت العدالة على الأرض برغم تأكد الجميع من الحقيقة، لكن القوانين التي يمكن التلاعب بها تقف دائماً مكتوفة الأيدي، غير قادرة على اتخاذ قرار العدل؟ هل يتحول تحقيق العدل في هذه اللحظة بشكل فردي من قبل من وقع عليهم الظلم/الضحايا بمثابة الخروج على القانون وإشاعة الفوضى في المجتمع؟ أم هو في جوهره مجرد فعل يُعيد الحق لأصحابه بعدما عجزت القوانين عن فعل ذلك؟

ربما يتفق معظمنا على أن تحقيق العدل لا يمكن أن يكون من خلال فعل فردي، وأن المجتمع تحكمه مجموعة من القوانين، التي توافق عليها المجموع الجمعي؛ لتنظيم الحياة فيه؛ ومن ثم يصبح تحرك فرد بعينه، من أجل تحقيق العدالة خارج إطار هذه القوانين، من قبيل إشاعة الفوضى، حتى لو كان ما يفعله هو الحق، لكنه يظل خارج إطار المجتمع وقانونه؛ وبالتالي يتحول هذا الشخص الذي نجح في تحقيق العدالة إلى مجرد فرد خارج على القانون، ومرفوض اجتماعياً، برغم أنه لم يفعل سوى إقرار ما يجب أن يكون، وما عجز القانون عن تحقيقه.

حول هذه الإشكالية يدور الفيلم الألماني (من العدم) للمخرج فاتح أكين، وهو الفيلم الذي قسمه إلى ثلاثة أجزاء، كل جزء منها بعنوان؛ ليمنح المشاهد الفرصة للمزيد من التأمل والتفكير؛ كي يكون مقتنعاً ومتعاطفاً، وينجح في استمالته، بل ومشاركاً لبطلة الفيلم، فيما تذهب إليه في نهاية الفيلم من فعل الانتقام وإقرار العدالة التي عجز القانون عن إقرارها.

في الجزء الأول من الفيلم الذي كان بعنوان Die Familie (العائلة) يستعرض



من أحداث فيلم (من العدم)

أكين زواج (كاتيا) Diane Kruger الألمانية الأصل بـ(نوري) Numan Acar الكردي الأصل، الذي يعيش في ألمانيا وهو مسجون لمدة أربع سنوات؛ بسبب اتّجاره في المخدرات، ونعرف فيما بعد أن كاتيا تعرفت إليه حينما كانت في الجامعة حيث كانت تشتري منه المخدرات، ثم تزوجته وهو يقضي فترة عقوبته؛ ليقفز بنا الفيلم بعد ست سنوات من هذا الزواج وتكوين أسرة سعيدة، بعدما خرج نوري من السجن، وبدأ فترة تأهيله الاجتماعي، حيث درس التجارة في السجن، وخرج ليعمل في التجارة والترجمة، بعيداً عن حياته الإجرامية السابقة، وقد رزقا بطفل صغير عمره ست سنوات هو (روكو).

حرص المخرج على استعراض حياة الزوجين في القسم الأول من الفيلم ليتعاطف معهما المشاهد؛ لا سيما أن ما سيأتي من أحداث فيما بعد، تعتمد اعتماداً كلياً على هذا الجزء من الفيلم؛ فالزوجان يعيشان حياة سعيدة مستقرة، كما أن الزوج ترك تماماً حياة الإجرام السابقة، ومن ثمّ نرى (كاتيا) تذهب إلى (نوري) في مكتبه في الحي التركي لتترك معه ابنهما (روكو) لحين الذهاب إلى أحد المنتجعات مع صديقتها الحامل، وتخبره أنها ستأخذ سيارته، ثم تعود إليهما في نهاية اليوم لتقلهما إلى المنزل، وحينما تخرج من مكتب الزوج تلاحظ إحدى الفتيات، وقد تركت دراجتها الجديدة أمام المكتب من دون أن تربطها؛ فتطلب منها (كاتيا) ربطها حتى لا يسرقها أحدهم، إلا أن الفتاة تخبرها أنها سرعان ما ستعود إليها، لكنها حينما تعود في نهاية اليوم تمنعها الشرطة من المرور؛ لأن ثمة انفجاراً قد وقع في المنطقة؛ فتترك سيارتها وتسرع لرؤية ابنها وزوجها، لكن الشرطة تخبرها أنهما كانا من ضحايا الانفجار، وأن القنبلة كانت أمام المكتب مباشرة ولم يبق منهما سوى مجرد أشلاء.

تفقد (كاتيا) الزوج والابن معاً وتعيش مأساة حقيقية، نجحت الممثلة ديان كروجر، في التعبير عنها من خلال دورها بشكل مذهل تستحق عليه الكثير من الجوائز، وهو ما جعلها تحصل على جائزة أحسن تمثيل في مهرجان (كان)، ولعل المشهد الذي تُخاطبها فيه أمها حينما تقول لها: (لقد كان متورطاً في شيء ما) كان من المشاهد المهمة التي نرى فيه الزوجة الجريحة المتألمة، وقد تحولت كل مشاعرها وقسمات وجهها لتعبر عن الغضب الشديد فجأة لترد على أمها: (مثل ماذا يا أمي؟ فتقول: عليك معرفة ذلك، ربما كان يخفي عنك شيئاً). هنا ترد (كاتيا) بكل صرامة وغضب في تحول حقيقي بمشاعرها يليق بالحديث: لا تقولي هذا الكلام مُجدداً عن زوجي.

هذه القدرة التمثيلية من قبل الممثلة ديان كروجر، كانت من أهم عناصر الفيلم اللافتة للنظر، لا سيما أن الممثلة تكاد تكون في كل مشهد من مشاهده، أي أن الفيلم يعتمد على أدائها اعتماداً كلياً، وهو ما استطاعت التعبير عنه بنجاح ومقدرة قلّ أن نلاحظها لدى غيرها من الممثلات، ولعل القدرة التمثيلية والأداء الحركي لكروجر، كانا من أهم عناصر الفيلم، والميل بالمشاهد عاطفياً تجاهها؛ الأمر الذي يجعل المشاهد متورطاً معها في نهاية الأمر، موافقاً على ما ذهبت إليه من فعل الانتقام برغم رفضه للفعل في حد ذاته.

تذهب (كاتيا) إلى (دانيلو) Denis Moschitto محاميها وصديق زوجها بعد أن زرعت أمها الشك داخلها، وتسأله عن تورط (نوري) في أي شيء بعد خروجه من السجن؛ ليؤكد لها أن زوجها قد ترك كل شيء من أجل حياته معها هي والطفل، وأنه ما كان له أن يعرضهما لأي شكل من أشكال الخطر، فتخبره بأنها تشك في النازيين الجدد وأنهم هم من كانوا وراء هذا الانفجار، وتخبره عن الفتاة التي تركت دراجتها أمام مكتب زوجها، فيطلب منها إخبار الشرطة عن ذلك، هنا تطلب منه أي مخدرات لتهدئتها فيعطيها كيساً قد أهداه له أحد العملاء وكان سيتخلص منه.

تحاول (كاتيا) أن تهدئ نفسها بتناول المخدرات، إلا أن المحقق الأكبر في القضية، يذهب إلى منزلها ومعه إذن تفتيش له بحثاً عن أي شيء يمكن أن يُفيده في القضية، لا سيما وأن الشرطة لديها العديد من الشكوك، في أن

هل يجوز الخروج على القانون وتحقيق العدل من منظور فردي؟

القدرة التمثيلية للفنانة ديان كروجر من أهم عناصر الفيلم اللافتة للنظر

يكون الألبان هم من قاموا بالتفجير، أو أحد الإرهابيين ، أو أحد تجار المخدرات ممن كان زوجها على علاقة بهم، لكنهم يعثرون على المخدرات التي أخذتها من (دانيلو) وحينما يسألها كبير المحققين عنها تخبره أنها تخصها. ولأنها كمية صغيرة فالأمر لم يكن في حاجة إلى المحاكمة، وإن كان قد تم إثباته في معلومات القضية.

في الجزء الثاني من الفيلم الذي كان بعنوان العدالة Gerechtigkeit وهو الجزء الأطول من الفيلم، تنتاب المشاهد أكثر من مرة السعادة لقرب تحقق العدالة؛ فكل الأدلة والشواهد تؤكد أن الفتاة التي كانت قد تركت دراجتها، والتي أرشدت عنها (كاتيا) متورطة تماماً هي وزوجها في التفجير، بل إنهما سبق أن تمت إدانتهما من قبل في قضية تفجير سابقة، وأن لهما نشاطاً معادياً بالفعل لغير الألمان، وهذا ما أكده والد المتهم الذي شهد على ابنه وقال: إن ابنه يقدس أدولف هتلر، وأنه قد رأى بنفسه في كراج السيارة أدوات التفجير والمواد التي تم تصنيع القنبلة منها؛ الأمر الذي جعله يذهب إلى الشرطة للإبلاغ عن ابنه ومنعه من الجريمة لكنها لم تلحقه.

كما أن محامي كاتيا (دانيلو) قدم الكثير من الدلائل على تورط الزوجين في الانفجار كذلك، لكن محامي المتهمين كان دائماً ما يلجأ إلى التشكيك في كل الدلائل، منها أن مفتاح الكراج كان يتم تركه تحت حجر خارج الكراج، وهذا ما قد يجعل شخصاً ثالثاً يدخل إلى الكراج إذا ما كان يعرف مكانه، ومنها أن الشرطة قد وجدت مخدرات تخص (كاتيا) في بيتها وهذا دليل على التشكيك في أهليتها للشهادة، ومنها وجود بصمة لا يعرف أحد صاحبها، فضلاً عن الشاهد اليوناني الذي ينتمي إلى أحد الأحزاب النازية الجديدة، الذي حاول تضليل المحكمة بإثبات أن المتهمة كانت في اليونان وقت الانفجار.

كل هذه التشكيكات أدت إلى التلاعب بالمحكمة، ولعل التنقلات والقطع الذي قام به المخرج فاتح أكين، على وجه الممثلة ديان كروجر، أثناء المحاكمة كانت من المشاهد المهمة في الفيلم، والتي لا يمكن تجاهلها؛ حيث التنقلات على وجهها وتعبيرات وجهها حينما ترى القاتلة في المحكمة لأول مرة، وعدم قدرتها على الثبات في كرسيها ومحاولة التمسك بمكانها، وعدم الهجوم على القاتلة، كانت من المشاهد التي لا يمكن للمشاهد تجاهلها أو عدم التأثر بها؛ الأمر الذي يجعلنا كمشاهدين في حالة تفاعل حقيقي وتعاطف مع مشاعرها.

يتضافر مع هذه المشاهد مشهد دخول القاضي والمحلفين إلى قاعة المحاكمة للنطق بالحكم؛ حيث جاء مشهد دخول القاضي Slow Motion بالحركة البطيئة، بينما كان المخرج ينقل على الحضور في القاعة بالحركة الطبيعية، ثم لا يلبث العودة بالحركة البطيئة على القاضي ومحلفيه، ليجعلنا كمشاهدين في حالة انتظار لاهثة؛ لينطق في النهاية بالحكم الكارثي بتبرئة كلا المتهمين، بل والتأكيد على أن الدولة ستقوم بتغطية تكاليف المحاكمة والنفقات ذات الصلة، وسيتم تعويض المتهمين عن الوقت الذي قضياه في الاحتجاز.

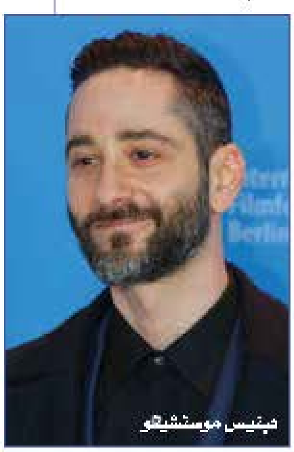
يقول القاضي: تبرئة اليوم لا تستند إلى إيمان المحكمة بأن المتهمين أبرياء، لكن الأدلة المُقدمة تترك مكاناً معقولاً بشأن اتهامهما، استناداً إلى مبدأ (الشك في صالح المتهم)، وهذا الشك يلزم بتبرئتهم!!

أظن أن المفاجأة المدهشة بسبب الحكم لم تكن من نصيب الزوجة ومحاميها فقط، بل كانت من نصيبنا نحن أيضاً كمشاهدين؛ نظراً لأن المخرج نجح فعلياً في تقديم محاكمة رصينة وقوية، تُدين المتهمين وتؤكد هذه الإدانة، لكن الحكم الذي لم يكن منتظراً من أحد جاء كالكارثة على الجميع؛ لذا تُصرّ (كاتيا) على إثبات إدانتهما بطريقتها الخاصة، ولعل قولها للمحامي: أتخيل لو كان قد حدث ذلك لي ولروكو ونجا توري، لم يكن ليتوقف من أجل هذه الدردشات السخيفة، التي تقصد بها جلسات المحكمة، بل سينتقم مباشرة ممن قاموا بهذه الجريمة؛ لذلك هي حريصة ومصممة على الانتقام لزوجها وابنها.

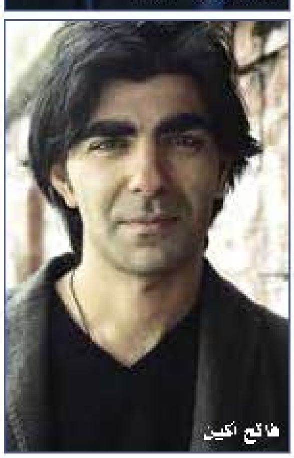
في الجزء الثالث من الفيلم (البحر)

يدور الصراع في الفيلم حول هذه الإشكالية وقد قسمه المخرج إلى ثلاثة أجزاء ليمنح المشاهد الفرصة للتأمل والتفكير ملياً


ديان كروجر


دينيس موسشيتو


نعمان هكار


فاتح أكين

Das Meer تعرف (كاتيا) أن المتهمين قد ذهبا إلى اليونان في عطلة مجانية على حساب الدولة، كتعويض لهما بسبب احتجازهما في فترة المحاكمة، وهنا تُقرر تتبعهما إلى اليونان لتحقيق العدالة، التي عجزت المحكمة عن تحقيقها، وأقرت في الحكم الذي نطقت به أنها غير مقتنعة ببراءتهما برغم حكم البراءة.

تحاول (كاتيا) الوصول إلى الفندق الذي يعمل فيه الشاهد اليوناني، لكنه يحاول قتلها فتهرب منه، وأثناء توقفها لشراء علبة من السجائر، ترى سيارته فتتبعه حيث يذهب إلى مكان منزوٍ في غابة على البحر، ليحذر المتهمين اللذين يقيمان في (كارفان) متحرك على الشط، ويؤكد الزوج المتهم لزوجته: لو أتت هذه العاهرة التركية إلى هنا لحطمت جمجمتها ووضعتها مع زوجها وابنها، في تأكيد منه على عنصريته ورؤيته لكاتيا الألمانية الأصل، باعتبارها تركية مادامت قد تزوجت بتركي.

تعود (كاتيا) إلى المنزل الذي استأجرته في اليونان، وتبدأ في التحضير لصناعة قنبلة مسمارية مثل القنبلة التي انفجرت في زوجها وابنها، وحينما تنتهي منها تذهب إلى البحر حيث يقطن المجرمان وبمجرد خروجهما من (الكارفان) لممارسة رياضة الجري على الشاطئ تضع القنبلة أسفل (الكرفان) وتنتظر عودتهما لتفجيرهما، لكنها بعد فترة زمنية، وبعد رؤيتها لعصفور يقف على مرآة (الكرفان) تتراجع عما تنويه وتأخذ القنبلة مرة أخرى وتذهب.

ربما كان سبب تراجع (كاتيا) عن تفجير المتهمين والانتقام منهما، يعود إلى أنها لم تأتها دورتها الشهرية منذ موت الزوج والابن؛ مما يعني أن ثمة أملاً في أن تكون حاملاً من الزوج الذي مات، لا سيما وأنها أخبرت صديقتها، وأن الدورة لم تأتها منذ الحادث، لكن بعدما تراجعت عن فعل الانتقام وجلست أمام البحر متأملة نراها تتأكد من أن الدورة قد عاودتها. هنا ينتفي أي أمل في حياتها تماماً، فإذا كان الأمل هو الذي جعلها تتراجع عن الانتقام؛ فإن انتفاءه الآن يجعلها غير راغبة في الحياة بعد الزوج والابن، لا سيما أنها حاولت في لحظة ضعف أن تنتحر بقطع شرايين رسغيها بعد موتهما.

تعود (كاتيا) مرة أخرى حيث يقطن الزوجان على البحر، وتنتظرهما لحين عودتهما من رياضة الجري اليومية، وحينما يصعدان إلى (الكرفان) تضع الحقيبة التي بداخلها القنبلة على صدرها وتمسك المفجر في يدها، وتفتح باب (الكرفان) لتفتحه وتدخل إليه مع المجرمين، ثم ينفجر الكرفان بثلاثتهم، لينتهي الفيلم بلقطة علوية على الكرفان المشتعل الذي يحرق الشجرة التي تعلوه.

نجح المخرج فاتح أكين كسيناريست ومخرج، في تقديم فيلم مبني بناء قوياً من خلال السيناريو، الذي قسمه بشكل متماسك لو سقط منه جزء أو اختلف ترتيبه، ما استطاع اكتساب المشاهد معه، كما أن الفيلم كان تعاطفاً مع الاضطهاد، الذي يواجهه غير الألمان في ألمانيا من قبل النازيين الجدد؛ حيث كتب بعد انتهاء الفيلم: بين عامي (٢٠٠٠، و٢٠٠٧م) في ألمانيا قام (التجمع الاشتراكي القومي السري) باغتيال تسعة أشخاص من أصول مهاجرة وشرطية، وقاموا بالعديد من التفجيرات، وقد كان الدافع الوحيد وراء هجماتهم أن ضحاياهم من أصول غير ألمانية.

إذا كان الفيلم الألماني (من العدم) قد وجد الحل في الانتقام الفردي وتحقيق العدالة، وهو الأمر الذي يتنافى مع أخلاقيات المجتمع، ويحوله إلى فوضى كما يرى الكثيرون؛ لأن أحداث الفيلم تعني في نهاية الأمر، أن الدولة فاشلة وغير قادرة على تحقيق العدالة؛ ومن ثم ليس من طريق آخر سوى الحل الفردي، الذي يراه المجتمع مجرد فوضى، إلا أن بناء السيناريو الذي كتبه فاتح أكين، والأداء الشديد الاتقان من الممثلة ديان كروجر، كانا عنصرين مهمين في تعاطف المشاهد، وجعله مشاركاً في الجريمة سعيداً بها، حتى وإن كان يرفضها اجتماعياً وأخلاقياً، وأظن أن المشاهد الذي نجح الفيلم في اكتسابه إلى جانب البطلة، ما كان له أن يرضى بغير هذه النهاية لتحقيق العدالة، التي عجز القانون عن تحقيقها.



في المحكمة

نجح المخرج في إخراج مشاهد المحاكمة بشكل رصين تدين المتهمين

الفيلم مبني بناء قوياً من خلال السيناريو الذي قسمه بشكل متماسك



مصطفى محرم

يختلفان في الأسلوب والوسيلة

السينما والأدب

يتشابهان إبداعياً

يحاول أي فن في بدايته أن يقلد مظاهر الحياة، بل يحاول أن يكون صورة قريبة جداً من هذه المظاهر، التي تحيط به من كل جانب، وهذا ما نطلق عليه الشكل البدائي للفن، أو الفن في مرحلة طفولته.

بدأ المسرح بمجرد طقوس دينية في أعياد ديونيسيوس في بلاد اليونان، وبدأ فن التصوير منذ عهد سحيق ربما في أحد العصور الحجرية، حيث حاول الإنسان تسجيل صور من حياته اليومية الروتينية على جدران كهوف (لاسكو) واستوحى نغمات الموسيقا من أصوات الطبيعة حوله وأصوات الطيور، واستخدم في البداية آلات النفخ البدائية من أعواد البوص.

ويتطور الفن وتتسع الرؤية تدريجياً ويعثر الفنان على شخصيته الفنية، ويتغير مفهومه للحياة وللفن، حتى عندما يقوم بتقليد الحياة فإنه يقلدها بشكل آخر ينبع من فكره وإلهامه، بحيث تصبح هي الحياة، ولكن ينفث فيها الفنان من روحه، وتعبر عن وجهة نظره، أو كما قال الشاعر الإنجليزي الكبير ألكسندر بوب في قصيدته (مقال في النقد): (إن الحياة هي الطبيعة ولكنها الطبيعة مقننة).

وباعتباره أحد أشكال التعبير؛ فإن الفيلم السينمائي يتشابه مع غيره من وسائل التعبير أو وسائط الإبداع، أو بمعنى آخر وسائط الاتصال الفنية، لأن الخواص الأساسية بوسائل الاتصال الأخرى قد جرى نسجها داخل بنيتها الثرية. وللفيلم السينمائي أيضاً بنيته الثرية، ويستخدم العناصر المركبة لكل الفنون البصرية: الخط والشكل والكتلة والحجم والنسيج، فمثل التصوير يستخدم الفيلم التفاعل الدقيق للضوء والظل، ومثل النحت فإنه يعالج ببراعة الفراغ بأبعاده الثلاثة. لكن مثل البانتوميم يركز الفيلم على الصورة المتحركة، ومثل الرقص فإن لمثل هذه الصورة المتحركة إيقاعاً، وتشبه الإيقاعات المعقدة للفيلم، تلك التي نجدها في الموسيقا والشعر، وبالأخص مثل الشعر، فإن الفيلم يقوم بالتوصيل من خلال المجاز والاستعارة والرمز. ومثل المسرح يقوم الفيلم بالتوصيل بشكل بصري شفاهي: بصري من خلال الحدث والإيماءة، وشفاهي من خلال الحوار، وفي النهاية مثل الروائي، فإن الفيلم يوسع أو يضغط الزمان والمكان ويتحرك للوراء والأمـــام بحرية داخـل حدودهما العريضة.

يمكن قراءة الرواية على فترات، ولكن الفيلم قبل اختراع الشرائط والأسطوانات المدمجة، كان لا بد من مشاهدته كله في جلسة واحدة، وإذا كانت هناك رغبة في رؤيته مرة أخرى أو مرات، فيجب التردد على دار السينما لمشاهدته كاملاً أو مشاهدة أجزائه على فترات إذا كان هذا لضيق الوقت الشديد.

أشكال السرد الروائي مختلفة وعديدة، كما تقول الأديبة الأمريكية الكبيرة جرترود شتاين: (ما لدى أي إنسان أن يقوله بأي طريقة عن أي شيء ممكن أن يحدث أو قد حدث أو سوف يحدث بأي شكل ما). وقد كانت الرواية أكثر حرية من الفيلم في هذا المجال، لكن بعد تطور السينما وبالتحديد التطور في فن السيناريو، أصبح الفيلم يجاري الرواية، بل تفوق عليها في مجالات السرد. والسينما يساعدها على ذلك أن الرؤية البصرية تهيئ لها الرجوع إلى الخلف والتقدم إلى الأمام وإبراز تيار الوعي المرئي.

ويقول المخرج الروسي الشهير سيرجي إيزنشتين: (إن المخرجين يتحدرون من الأدباء ويحملون تراثهم)، وأعطى مثلاً على ذلك المخرج الأمريكي د.و.جريفيث، وهذا ليدافع عن قيمة القصة في السينما.

يرى بعض النقاد أن هناك من الروائيين من يعمدون إلى توكيد المعاني والإسهاب في التفاصيل مثل بروست، أو تركيزها وبلورتها، وهذا صعب للغاية لنقل هذا الإحساس في السينما بنفس الشكل والتفاصيل، خاصة بالنسبة إلى رواية مثل رواية (يوليسيس) لجيمس جويس. يجب أن يعلم هؤلاء النقاد أن اللقطة السينمائية أبلغ وأكثر إيجازاً وتأثيراً من عدة صفحات، وعلى سبيل المثال وصف هوميروس لدرع أخيليس في عدة أبيات، استغرق عدة صفحات، بينما تستطيع السينما أن تعرض هذه الدرع في لقطة واحدة لا تستغرق على الشاشة أكثر من دقيقة، بحيث يحيط المتفرج بكل ما في هذه الدرع من جمال.

لكاتب السيناريو مع المخرج الحرية الكاملة في تفسير العمل الأدبي المأخوذ عنه الفيلم. وعندما يقول مؤلف الرواية بعد مشاهدته للفيلم بأن الفيلم ليس روايته، فهذا حقيقي؛ لأن الرواية دخلت في إطار وسيط آخر، وأصبحت تنتمي إلى فناني الفيلم وليست إلى الأديب كاتبها، وتكون المحاسبة عن قيمة الفيلم وليس عن قيمة الرواية، فليس الفن مجرد إعداد ولكنه بناء.

يقول مارسيل مارتان: (في الوقت الذي كان آخرون يتورطون في الغموض والادعاء،

كان شابلن قد توصل دفعة واحدة إلى تعبير صافٍ وقاطع مستخدماً الوسائل الفنية دون أن يخدمها).

ويقول المخرج الفرنسي الرائد رينيه كلير في كتابه (بعد تفكير): (إن شابلن يذكرنا بأن الشكل ليس كل شيء، وكل فيلم لشابلن يعيد إلينا معنى السينما).

تشير كلمة الأدب أحياناً إلى كل ما هو مكتوب ومطبوع من الكلام من الرواية أو القصة القصيرة أو الملحمة أو المسرحية أو الشعر أو النقد الأدبي أو الخواطر الشخصية، أو أي شكل من الأشكال التي تمتع من يقرؤها أو تؤثر في وجدانه. ولكن سوف تختص بما يسمى بالأدب الدرامي، أي الذي يدور حول حدث له بداية ووسط ونهاية، وتدخل في ذلك الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والملحمة.

وتعتمد الأعمال الأدبية الدرامية الجيدة في قيمتها على شكلها ومضمونها، دون نظرة أو تطلع وراء ذلك، فإن الروائي لا يكتب الرواية من أجل السينما أو الإذاعة أو التلفزيون، أو حتى المسرح، وإنما يكتبها لتكون في شكل ينتمي إلى النوع الذي تنتمي إليه. ومقياس العمل الأدبي هو في ما يحققه من قيم فنية عالية حسب المقاييس النقدية. ولذلك فمن الصعوبة بمكان نقل هذا الشكل الأدبي إلى شكل فني آخر، قد ينقصه الكثير من قيمته وعدم تحقيق نفس الإحساس وإثارة نفس الأفكار، وهذا هو التحدي عند نقل الأعمال الأدبية إلى شاشة السينما أو إلى الدراما التلفزيونية.

فإذا نظرنا إلى المسرحية سنجد أنها تعتمد في قراءتها على الحوار الذي يطور الحدث ويرسم أبعاد شخصياتها، أما في الفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية؛ فلهما الحرية أكثر في تناول الحدث، والأفق الأوسع من المسرح، خاصة بالنسبة إلى أماكن الأحداث؛ فليس الحوار وحده هو الذي يحرك الحدث ويطوره، بل إن الحدث يتطور معتمداً على خواص كثيرة تتعلق في معظمها بالرؤية البصرية إلى جانب الرؤية الفكرية، ويكشف بأشكال مختلفة عن الشخصيات وأبعادها، خاصة أن من دعائم السينما في نشأتها هو إبراز الحركة، ومثال تصوير سيقان الحصان هو خير مثال، وفي السينما والدراما التلفزيونية لسنا بحاجة إلى أن يتحدث المرء عن نفسه أو يتحدث عن غيره حتى نحكم على الشخصية، بل إننا نراه يفعل ما يؤكد معالم شخصيته من خلال سلوكه وأفعاله.

وعندما اعتمدت السينما في عهدها الصامت على الأعمال الأدبية، خاصة المسرحية، كان الفشل حليفها، لأنها اعتمدت على شكل فني يعتمد أصلاً على الحوار والتحليل، ولذا فإن الموضوعات التي كتبت خاصة للسينما الصامتة، هي التي كانت تلقى النجاح، مثل أعمال ماك سينيت وشارلي شابلن وبستر كيتون وهارولد لويد.

إذاً لكل شكل أسلوب ووسيلة معينة للتوصيل، فالقصيدة غير الرواية وغير القصة القصيرة وغير المسرحية.

ويرى بعض النقاد أنه من العبث تلخيص العمل الفني كالرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية أو إحالة القصيدة إلى سطور نثرية لتوضيح معانيها، فإن هذا يجردها من قيمتها. كما يدعي بعضهم بأن السينما لا ترقى إلى مستوى الأعمال التي عالجتها، بل إنها قد تأتي أقل قيمة، فالفيلم أقل قيمة من الرواية أو المسرحية أو حتى القصة القصيرة، فإن الشحنة العاطفية التي نجدها في إحدى قصص تشيكوف القصيرة، أو موبسان أو همنغواي، قد لا نجدها إذا ما تحولت قصص هؤلاء الكتاب إلى أفلام سينمائية.

هل لأن الأحداث أقل كما يحدث في حالة الروايات الطويلة؟

هل لأن الشخصيات في الفيلم لا ترقى إلى مستوى خيال القارئ؟

هل لأن التأثير العاطفي، أو بمعنى آخر إثارة العواطف خفَّ وفتر؟

هل لأن الأفلام لا تحقق المعادل الموضوعي الذي تحققه القصة من ناحية انفعالات المتفرج بالفيلم؟

كل هذه التساؤلات التي تثيرها الادعاءات هذه، والتي إذا جاءت الإجابات عنها غير شافية أو مقنعة، فإنها تؤيد المقولة فعلاً.

إن المفروض الذي يجب أن أقرره في البداية، أن السينما يجب ألاّ تعتمد على الأدب، سواء كان في شكل رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية أو ملحمة، بالرغم من أن معظم الأعمال السينمائية التي قمت بكتابتها، كانت تعتمد على أعمال أدبية، وربما كان ذلك لنشأتي الأدبية ودراستي للآداب العالمية عامة، والأدب الإنجليزي خاصة، وحبي الشديد للأدب.. لكن هذا لا يبرر القضية بوجه عام، وإنما كان الأمر اتجاهاً خاصاً قد لا يتوافر لغيري ممن يحاولون كتابة السيناريو السينمائي.

المسرح بدأ بطقوس في بلاد اليونان وفن التصوير بدأ مع العصور الحجرية على جدران كهوف لاسكو

الفيلم السينمائي يتشابه مع غيره من وسائل التعبير الإبداعية الأخرى

يمكن قراءة الرواية أو القصة على فترات متباعدة ولكن الفيلم يشاهد في جلسة واحدة ويمكن رؤيته مرات عديدة



عبدالله حسن أحمد يصور علاقة الإنسان الإماراتي بأرضه

(ولادة) فيلم يؤسس لسرد بصري إمـاراتـي متميـز



زياد عبدالله

يتموضع فيلم المخرج الإماراتي عبدالله حسن أحمد (ولادة) في بيئته، ويمضي عميقاً في تتبع مصائر شخصياته وهي لا تفارق عناصر تلك البيئة الإماراتية (صوّر الفيلم في رأس الخيمة بالقرب من جبل جيس، واستغرق الإعداد له أكثر من سنتين)، بما يحوّلها إلى عنصر درامي ومجازي في آن معاً، يمضي جنباً إلى جنب مع أحداث الفيلم، التي تجري في يوم واحد هو زمنه الافتراضي، ويتوزع على أربعة فصول هي على التوالي، أم عبود وعبود وأبو عبود والعائلة.

يتأسس الفيلم على صعيد السرد وفق كل شخصية من شخصيات الفيلم الرئيسة الثلاث، فهو ينطلق بهم مجتمعين، ليمضي بعدئذٍ مع كل شخصية على حدة ليعود إلى نقطة البداية، محدثاً معها تقاطعاً مونتاجياً يكمل حدثاً مشتركاً. تجدر الإشارة إلى أن فيلم (ولادة) من الأفلام القادرة بقوة على تأسيس ذاكرة بصرية، وبكلمات أخرى فإن الفيلم إماراتي بكل ما يحمله هذا التوصيف على المستوى البيئي – كما أسلفنا – وصولاً إلى التاريخي والاجتماعي والإنساني، فهو عن التصاق الإنسان الإماراتي بأرضه ورسوخه في المكان، ولتبدو الشخصيات كما لو أنها معجونة بالأرض وحجارتها وصخورها، وبالتأكيد الناقة الحامل مثل أم عبود (نورة العابد)، بما يجعل من هذه الأخيرة مشغولة بحمل الناقة كما لو أنه حملها هي بالذات، لا بل أكثر، ومخاوفها وهواجسها الخاصة لم تمنعها من ذلك.

ينقسم الترقب في فيلم (ولادة) إلى مستويين، الأول ترقب ما سينتهي إليه حمل أم عبود؛ أي (الولادة) عنوان الفيلم، والثاني ترقب وصول الشهداء ومراسم الدفن، ولعل الولادة والموت قطبا هذه الحياة وهما يشكلان هيكل الفيلم، وليأتي السرد موزعاً على الشخصيات الرئيسة الثلاث، فأم عبود خائفة من أن تفقد ما في أحشائها، وابنها الوحيد الذي لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره (عبد الرحمن المرقب) مشغول بكرة القدم ولعبة مصيرية سيخوضها بوصفه هو (رونالدو) مقابل (ميسي) زميله في

المدرسة. وبما أن الحديث هنا يتناول الفصل الأول من الفيلم أي قصة أم عبود، فإن تداخلها مع قصة ابنها وزوجها لا يتعدى قميص رونالدو مع عبود، حيث نجدها تخيط له ما لحق به من ضرر، الا أنه يعود إليها من المدرسة وقد مزقه مجدداً، أما أبو عبود فإننا نراه وهو يعرض عليها أن يأخذها الى الطبيب فترفض، وتطلب منه أن يوفر مكاناً للناقة لتلد فيه، ثم تمضي برفقة جارتها إلى مداوية شعبية تضع أخلاطاً على بطنها وتقرأ عليه آيات وأدعية.

مع الفصل الثاني المعنون (عبود) نعود إلى بداية الفيلم مع أم عبود، لكن لكي نتتبع عبود في ذلك اليوم الذي يشكل فضاء الفيلم الزماني، فمأزقه متمثل بقميص رونالدو، الذي تخيطه أمه له، ثم يعود ويتمزق من جراء عراكه مع أحد التلاميذ في المدرسة، لكن وفي الإطار العام للقصة، فإن هذا اليوم هو عطلة في المدرسة لأنه يوم الدفن، وكل استعداداته لمباراته الحاسمة تذهب أدراج الرياح، بما في ذلك قميص رونالدو الذي تعطيه إياه جارته مريومة (عائشة السويدي) والذي يكون لعمها وبالتالي فإن القميص أكبر من قياسه أضعافاً مضاعفة. وفي هذا السياق تتغير شخصية عبود، فهو يستعيض عن استعداداته لمباراته بالمضي – مجبراً بداية – مع جده الذي يجمع من الجبل الصخور لتكون شواهد قبور الشهداء،



المخرج عبدالله حسن أحمد

ثم إنه سرعان ما يعود ويمضي مع رفاقه للقيام بإلصاق صور الشهداء، بعد أن يكون قد رفض في البداية القيام بهذه المهمة متعللاً بمباراته.

يمضي الفصل الثالث مع أبوعبود (علي جمال)، ولعل دافعه للخروج من البيت هو البحث عن مكان تضع فيه الناقة حملها، وهنا يتعرف إلى رجل عجوز يعاني ما يعانيه من صمت وخرف ومشاكل صحية، ويبقى أبو عبود مرافقاً له مساعداً إياه لحين إعادته إلى

يتتبع مصائر شخصياته في بيئة إماراتية كما لو أنها معجونة بالمكان

ترك المخرج النهاية مفتوحة ما بين مصير جنين أم عبود وشهادة عم مريومة









مشاهد من الفيلم



بيته، وليجد في النهاية مكاناً تضع فيه الناقة حملها، وفي الوقت ذاته يشتري لابنه قميص رونالدو.

يبدأ الفصل الرابع المعنون (العائلة) بعنصر جامع بين عبود وأبيه وأمه ألا وهو إنصاتهم كل في مكان بعيد عن الآخر إلى تحليق حوّامة في الأجواء، وليجتمعوا بعدئذٍ مع الجد، ليس إلا للصلاة على الشهداء ومراسم الدفن والعزاء، ولينتهي الفيلم بأخذ العائلة الناقة إلى المكان الذي ستلد به.

في فيلم (ولادة) ما من أحداث قاطعة، فالنهاية تترك مفتوحة من دون أن نعرف مصير جنين أم عبود، وكذا عم مريومة الذي نرى صورته بالزي العسكري، بما يدفع للتساؤل: هل هو من بين الشهداء؟ كما ليقول لنا الفيلم إن هناك ما هو أهم من ذلك، أو أن الأمر متروك للمشاهد ليخلص إلى تلك المصائر، كما أن كل ما يحدث في الفيلم يكون رفقة الترقب، الذي يمضي في خط موازٍ لا يغيب إلا ليظهر، ووحده الخط الدرامي المتعلق بعبود يجد ترقباً خاصاً به متعلقاً بمباراة كرة القدم الموعودة والتي لا تحدث أيضاً، من دون أن يكون السبب ماثلاً بما بدا صراع عبود الرئيسي المتمثل بأن يكون مرتدياً قميص لاعبه المعشوق رونالدو، الذي تملأ صوره جدران غرفته، وليقوم في الجزء الأخير من الفيلم بلصق صفحة الجريدة، التي تتحدث عن جده الذي يجمع الصخور من الجبل، لتكون شواهد لقبور الشهداء.

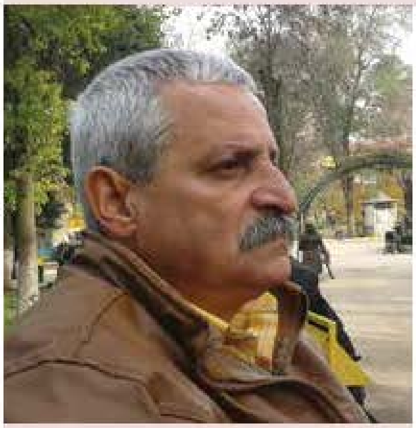
يشكّل فيلم (ولادة) أول تجربة للمخرج عبدالله حسن أحمد الروائية الطويلة، بعد أن أمضى ما يقرب من سبع عشرة سنة، وهو يخرج وينتج أفلاماً قصيرة وصلت إلى الثلاثين عنواناً، وغير ذلك من أفلام تسجيلية، ولعل المتابع للحركة السينمائية الإماراتية، يعرف جيداً الحضور الريادي والتأسيسي لتجربة عبدالله حسن أحمد منذ فيلمه (آمين)، و(سماء صغيرة)، و(عصافير القيظ)، و(تنباك) وغيرها، والتي شكّلت إلى جانب أفلام مجموعة من السينمائيين الإماراتيين، بداية جيل سينمائي إماراتي طموح وحيوي، وما كان انتقال عبدالله حسن أحمد من الروائي القصير إلى الطويل إلا خطوة مرتقبة، استغرق فيها زمناً طويلاً إلا أنها جاءت محكمة وناضجة، والنتيجة فيلم مصوغ بحنكة يحمل كل المقومات التي تجعل منه سرداً سينمائياً له وأن يشغل حيزاً مهماً وتأسيسياً في الذاكرة البصرية الإماراتية.

فيلم مصوغ بحبكة تحمل كل مقومات السرد السينمائي



بوستر الفيلم

وقفات



أنور محمد

صورة الدراما العربية

مع كل موسم (درامـي) نجد أنفسنا مع استحضار عـاداتٍ وتقاليد! بل ومع نبش قبور الموتى لنشم، ونشوف، ونسمع، ونكتوي بروائح بطولاتهم كما خياناتهم، كمادة مسلية وفوقها مربحة. إنها صناعة، مثل معامل صناعة القبعات والجوارب والأحزمة والمعلبات الغذائية- والنتيجة محاصيل، غلال وغلال من ذهبٍ تصب في جيوب المنتجين المستثمرين.

في الماضي القريب، كنا ننام على حكايات جداتنا، وأيضاً أمهاتنا، وهن يروين لنا عن ذاك التاريخ المذهل والنبيل للبشر، في شجاعتهم ومروءتهم وإيثارهم وتسامحهم مع بعضهم بعضاً. غير أنه في الأعياد، كان هناك وفي الساحات العامة حضور مرئي لكائناتٍ إنسانية وحيوانية، كألعاب السيرك، وهي غير تلك الكائنات التي كنا نتخيلها حين نستمع إلى الحكاية، فنتصور أرواحـاً وأشباحاً. وكانت هذه، على ما تبعث من رضا أو غضب، تؤكد وحدة الثقافة، وحدة المشاعر الإنسانية، كنا مع ثقافة العيد، ثقافة حية مباشرة تثير روح التعاون والتسامح والتوادّ. كنا

> **تحولت الدراما إلى صناعة مثل معامل صناعة القبعات والمعلبات الغذائية يصب مردودها المالي في جيوب المنتجين**

نحكي لبعضنا بعضاً حكايات وحكايات، كنا نرقص ونغني، كنا نركض، نلعب ونلعب. وكان للعبنا مذاق غير مذاق صور الثقافة الصناعية التي تقدمها المسلسلات التلفزيونية، والتي تريد أن تسرطن رأسنا وصدرنا، وحتى لا يفهمنا أحد بـ(الغلط).

أقول: لو رجعنا إلى السنوات الأولى للبث التلفزيوني العربي عموماً، وإلى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن المنصرم، لوجدنا أن معظم ساعات البث كانت تقوم على احترام عقل المشاهد، فتؤكد قيم النبل والفروسية والكرم والمروءة والشجاعة والبطولة، كان ثمة قاسم مشترك بين الخبر والحكاية التي في الصورة، وبين عذرية العقل والقلب، فالصورة لم تكن تلفّق، وتكذب على المشاهد كما الآن، حيث صرنا هدفاً، صرنا عدواً لصاحبها ومنتجها إذ لم يعد يرضى بأن نبقى مستهلكين لها! بل يعاملنا بصفتنا ضحايا.

المسلسلات العربية التي تقدَّم الآن، وهي كثيرة ومتنوعة، من التي تتأسس على المفارقات المضحكة، إلى التي تقوم على الفاجعة، المعاصرة منها أو التاريخية، إلى تلك التي تكرر حكايات غيرها، وتقوم على الإلقـاء والحـوار، وليس على صنع صورة فنية تسحر وتدهش.. إنمـا هي مسلسلات يغلب عليها الصوت أكثر من الصورة، ولتسد حاجةً ليست للمستهلك، المشاهد، بل لهذه القنوات الفضائية التي صارت وحشاً له مليارات الأنياب، فيفك ذاك التلاحم الأسري الذي كانت تدعو له القنوات الأرضية العربية قبل زمن القنوات الفضائية.

> **البث التلفزيوني العربي احترم في بداياته عقل المشاهد العربي وقدم له قيم النبل والكرم والمروءة**

لقد كانت مسلسلات، في جانب من دعواهـا الأخـلاقـيـة والاجتماعية، تقوم أيضاً بالترويح فتؤكد ذاتنا، فلا نذوب كالملح أو السكر في ماء الأفكار السطحية، والصراعـات المفتعلة، وقصص الحب السياحية، والبطولات الكاذبة كما في الكثير من هذه المسلسلات، فحتى الآن لم تقم عيوننا بالمشاركة في التفكير بالصورة التي نشوفها، فليس الواقعي منها واقعياً، ولا الخيالي خيالياً، بل إن فكرنا صار يهرب، صار يفر، صار يتبخر من سذاجة الخطاب الدرامي الذي يستهين بعقولنا.

في الماضي الذي أدعو لاستعادته فنياً! كنا ونحن نستمع إلى حكايات تلك النسوة، نتخيل ونشارك في صنع العوالم الخيالية لأولئك الأبطال الذين في الحكايات، وكانت مشاركتنا لهم جمالية فيها شيء من سحر، لأننا كنا نقيم معهم علاقةً إنسانية.. كنا نتبادل تلك الأرواح، تلك الكائنات الشبحية واقعنا، نعطيهم الواقع فيما نركب أجنحة الخيال ونحن نستحم في حلمٍ عميق، يأخذنا إلى أبعد من أي نجمة.

(هكذا تكلم زرادشت) حكاية (شتراوس) الموسيقية

أدخلت فن (القصيدة السيمفونية)

مرحلة الرومانتيكية الألمانية



فوزي كريم

في الحلقتين السابقتين تناولتُ «السيمفونية الفانتازية» للفرنسي «بيرليوز»، باعتبارها عينة لفن «القصيدة السيمفونية» في مطلع الحركة «الرومانتيكية»، ثم «شهرزاد» للروسي «ريمسكي كورساكوف» كعينة للرومانتيكية في مرحلتها الوسطى، مع هذه الحلقة يدخل فن «القصيدة السيمفونية» مرحلة الرومانتيكية الألمانية المتأخرة على يد الألماني «ريتشارد شتراوس» (١٨٨٤ - ١٩٤٩). على أنه لم يخلُ من دعم لرومانتيكيته جاءه من تأثيرات موسيقا الألماني «فاجنر»، الذي سبقه بقرابة نصف قرن من الزمان، ومن موسيقا النمساوي «مالر»، مجايله الذي يكبره سناً، إذ كلاهما أخصبا تربة الموسيقا بروح الحداثة المقبلة، التي عرفناها مع القرن العشرين.

انصرف «شتراوس» إلى فن «القصيدة السيمفونية» ذات الضخامة الأوركسترالية، وفن «الأوبرا»، بفعل ميل أدبي وفلسفي في داخله، إذ كان في مطلع حياته بالغ التأثر بـ«شوبنهاور» و«نيتشه». على أنه لم يتخلَّ عن التأليف للآلة الموسيقية المنفردة أو تلك المصاحبة للأوركسترا، أو لموسيقا الغرفة. «الأوبــرا» لديه قامة شامخة شاع منها: «فارس الوردة»، «أليكترا»، «سالومي»، «امرأة بلا ظل»، «أريادنا في ناكسوس»، «أرابيلا»، «المرأة الصامتة»... ولا تقل عنها قامة «القصائد السيمفونية»: «دون جوان»، «الموت والبعث»، «حياة بطل»، «سيمفونية جبل الألــب»، «دون كيشوت»، «هكذا تكلم زرادشت».. وتتفاوت



حماسة المعجبين تجاه هذه الأعمال، على أنني لم أنتخب «هكذا تكلم زرادشت» لأني أراها الأفضل، فثمة أعمال تضاهيها تأثيراً، ولكن المصدر الأدبي لهذا العمل يكاد يكون شائعاً في العربية، الأمر الذي يعزز من حماس القارئ، وييسر له السبيل.

نشر الفيلسوف الألماني نيتشه (١٨٤٤ – ١٩٠٠) روايته، أو قصيدته، الفلسفية «هكذا تكلم زرادشت» في أربعة أجزاء، بين عامي (١٨٨٣ و١٨٩١)، وهو يعتمد ثلاثة محاور كبرى: «العود الأبدي»، «السوبرمان»، و«موضوعة الله». ولا ننسى أن نيتشه كان موسيقياً، عازفاً جيداً على البيانو، ولديه مجموعة مؤلفات. الرابط التالي يحتوي على حفنة من أعماله بعنوان «يوتوبيا»، ولك أن تتابع الروابط الأخرى لمزيد منها:

https://www.youtube.com/watch?v=rBO1B3Wf4mk

الولع بالموسيقا وبموسيقا «فاجنر» خاصة، سرّب الكثير من الشحنات إلى كتب «نيتشه» الفلسفية. ولا شك أن هذه الشحنات ذاتها وجدت بعد عقود تدفقها بصورة معاكسة



هذه المرة من فلسفة «نيتشه» إلى موسيقا «شتراوس» بصورة عامة، وإلى عمله «هكذا تكلم زرادشت» خاصة.

ألف «شتراوس» هذا العمل عام (١٨٩٦)، العام الذي تسلم فيه قيادة «أوبرا الدولة البافارية» في «ميونخ». وزع «شتراوس» عمله هذا على تسع حركات:

مقدمة تحت عنوان «مشرق الشمس»، وفي الماوراء، وفي التطلع العظيم، والمسرات والعواطف، وأغنية القبر، والعلم، ونقاهة، وأغنية الرقص، وأغنية جوّال الليل.

«شتراوس» يضع لهذا العمل مُفتتحاً بالغ الخصوصية يسميه «مشرق الشمس»، التي تُنبئ، كما يبدو لي، بولادة اكتشاف الكائن الإنساني لذاته، ولادة فجر لمرحلة من الحياة جديدة. اللحن يبدأ من أعماق الأوركسترا التي لا تبين، ثم تصوّت الأبواق لتحدث ضجة تتخللها وقفات تمنح إحساساً بالتوقع والاتساع، وكأنك تسمع خطاب «زرادشت» يخاطب الشمس. يعيد المؤلف هذا المُفتتح مراتٍ ثلاث، تكرار يعزز من كثافة اللحن، ثم ينفتح حراً على خاتمة راقصة بالغة الحيوية توحي بما هو كوني. هذا المُفتتح أصبح معروفاً بعد أن استخدمه المخرج «ستانلي كوبرك» مُفتتحاً لفيلمه المعروف «٢٠٠١: أوديسة الفضاء». وكانت رغبته من ذلك أن يحقق التأثير نفسه لمصلحة الفيلم:

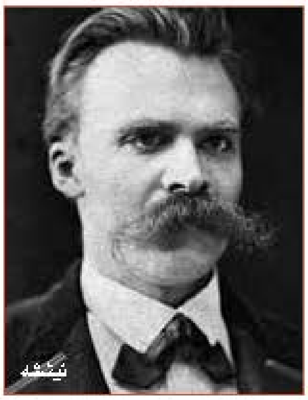
https://www.youtube.com/watch?v=9YvC24IWYjo

بعد هذا التسامي المتطلع للانسان، نجده يغرق في بحر العاطفة، في الحركة الثانية، ثمة موجة روحية تحملها الأوركسترا ببطء ثم تتعالى ممثلة (اذا ما اعتمدنا نص نيتشه) تطلّع


شوبنهاور


غوستاف مالر


ريتشارد فاجنر


نيتشه

تأثر شتراوس بالموسيقيَين فاجنر الألماني ومالر النمساوي وحداثتهما

كان لشتراوس ميل أدبي وفلسفي أسهم في توجهه نحو فن (القصيدة السيمفونية)

الكائن الإنساني إلى بديل سماوي وروحي عن الطبيعة الأرضية. ثم نسمع نداء البوق:
https://www.youtube.com/watch?v=rtGWv2kZT4Q

وعلى أثر البوق النذيري ندخل الحركة الثالثة «التطلع العظيم» في ما يشبه الترانيم الدينية، ولكن سرعان ما تضطرب الأوركسترا، علامة على معترك يحدث للكائن الإنساني بين نزعة الإيمان وبين الطبيعة فيه:
https://www.youtube.com/watch?v=xK__rMGhpHA

تتواصل الحركة لتلتحم بحركة «المسرات والعواطف» الرابعة. هنا نحيا مع لحن بالغ الكثافة ينطلق من آلات الفايولين على خلفية أوركسترالية، ويمثل العاطفة الطبيعية، الحيوانية للكائن الإنساني، التي يلح «نيتشه» على معانقتها:
https://www.youtube.com/watch?v=xiD7QCcNe1M

هذه المسرات والعواطف سرعان ما تنهار، لتقودنا إلى الحركة الخامسة «أغنية اللحد». هنا ندخل مرثية (إذا اعتمدنا نص نيتشه) لضياع الشباب، وموسيقا تبدو لنا جنائزية. يبدأ اللحن مترنحاً بأسى:
https://www.youtube.com/watch?v=9eiwYL9SSQI

ليوصلنا إلى حقل العلم في الحركة السادسة، الذي يعترف «نيتشه» بقدرته على فهم «الطبيعة»، ولكنه يتشكك بقدرته على سبر غور العوالم الميتافيزيقية. ندخله مع آلات «التشيلو» معززة بـآلات «الكونترباص»، ثم يليه لحن ذو تلوينات غرائبية. هذه القتامة



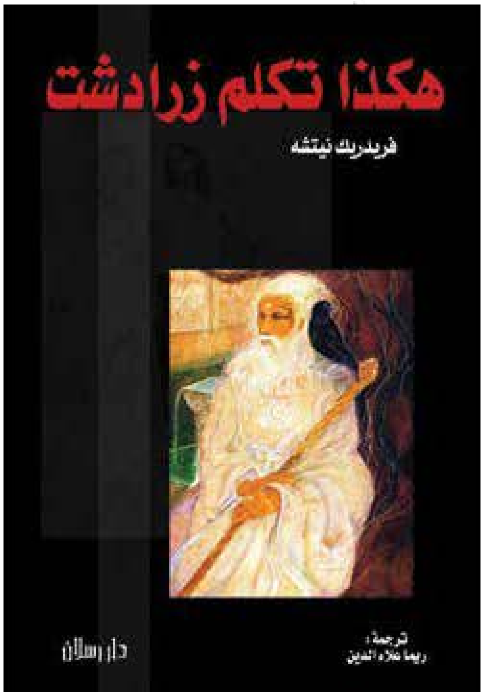
الثقيلة نراها تتبدد بموسيقا مُضاءة، مرحة:
https://www.youtube.com/watch?v=FiLvD9yINyY

في الحركة السابعة «نقاهة» نبدأ بلحن ذي طاقة عالية، تناسب العنوان. هنا نتعرف إلى لحن وضع لموضوع «لغز الطبيعة/ العالم». في نص «نيتشه» نتذكر قناعته أن الطبيعة أكبر بكثير من قدرات الإنسان المعرفية:
https://www.youtube.com/watch?v=q3Y5NycY5gM

وفي الحركة الثامنة «أغنية الرقص» ننتهي من لحن «لغز الطبيعة/ العالم» لندخل لحناً راقصاً «فالس» على آلة الفايولين المنفردة. إنه ليس «فالس» من قاعات فيينا المتلألئة الضوء، بل من ريف «بافاريا». وينطوي هذا على فكرة أن الكائن الإنساني على انسجام مع الطبيعة. والصفة الخفيفة المرحة للحن تنسجم مع دعوة «نيتشه» إلى أن الكائن يجب أن يسعى إلى تعزيز خفة ومرح شبيهين في الحياة والطبيعة. ولكن في النهاية تتوقف موسيقا الرقص على صوت أجراس تُعلن منتصف الليل:
https://www.youtube.com/watch?v=7Y-FOHAq3Eo

وعلى أثر الأجراس ندخل الحركة الأخيرة «أغنية جوال الليل»، وإلى اللحن الذي ينحدر بنا إلى المقطع الذي اصطلح على تسميته بـ«علامة الاستفهام»: آلات فلوت، آلات أوبو، قيثارات وآلات فايولين تقدم اللحن، ثم تعيده آلات التشيلو والكونترباص. واللحن يجهد في أن يعبر عن أن لغز العالم بقي دون حل:
https://www.youtube.com/watch?v=LskzaFjyIwA

طبعاً، لا يمكن التعامل مع الحركات الموسيقية لـ«هكذا تكلم زرادشت» كما لو كانت فصول الكتاب الذي نقرؤه. إنها موسيقا أولاً وأخيراً، نتعامل مع عناصرها الإيقاعية واللحنية والهارمونية عقلاً وروحاً، وما نص «نيتشه» إلا شبح دليل، بالرغم من أننا، نحن القراء، نتعامل معه كقصيدة حكائية لا تبتعد عن الموسيقا كثيراً.



كتاب هكذا تكلم زرادشت لنيتشه


ريتشارد شتراوس

تعامل شتراوس مع مؤلف نيتشه كموسيقا وليس كفصول كتاب لأنه وجده قصيدة حكائية موسيقية



كوبري ستانلي

تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- قراءة في رواية (كالماء للشوكولاتة)
- السرد الشعري للتأريخ وهواجس أسطورة امرأة
- كتاب (تشنّج العلاقة بين الغرب والمسلمين) لهانس كوكلر
- سؤال الشعر يقلق كريم معتوق
- تأثر الثقافة العربية بالثقافة اليونانية
- العلم والعلماء في كتاب (نصيحة إلى عالم شاب)
- (نجمة الحظ) بين التنبؤ العلمي والخرافة
- ناصر عراق يستعرض خبايا (صاحبة الجلالة) في روايته (البلاط الأسود)

الرومانسية تطفئ نيران الوحدة والشوق

قراءة في رواية

(كالماء للشوكولاتة)



سعاد سعيد نوح

رواية محكمة، تكتب قصص العشق التي لم تكتمل، في لغة شعرية محملة بطاقات بلاغية كبيرة، تأتي رواية (كالماء للشيكولاتة) للكاتبة لاورا إسكيبيل التي قام بترجمتها صالح علماني وصدرت عن دار بلومزبري. إنها رواية ممتعة تحكي قصة (تيتا) تلك المرأة التي أحبت حتى الشغف، لكنها لم تستطع أن تكمل قصة عشقها، فقررت أن تنقل ذلك الشغف إلى مطبخها الصغير، وصار التعبير عن العشق هو ذاته صناعة الطعام. لكن ما الذي منع تيتا الجميلة من إكمال قصة عشقها لبيدرو؟ إن تيتا تعيش في عائلة صغيرة محكومة بسلطة التقاليد والعادات، تلك التقاليد التي تجبر الابنة الصغرى للعائلة على عدم الزواج والبقاء متفرغة لرعاية الأم العجوز. تصور لنا الكاتبة بطلة روايتها في قالب رومانسي سحري، يجعلها تطفئ نيران الوحدة والشوق والخذلان في نيران المطبخ والطعام، في عمل يجمع بين وصفات الطعام الشهرية والعلاجات المنزلية والأشواق الملتهبة وإرضاع الطفل، لنتأمل



حياة تيتا الابنة الصغرى في عائلة (دي لا جارثا)، وقعت تيتا في حب (بيدرو) المغرم بها وبالأطباق الرائعة التي تعدها – أكلات شهية ذات روائح لذيذة وألوان مبهرة. وعلى مدى اثنين وعشرين عاماً يجبر القدر تيتا وبيدرو على الصبر حتى يجمع شملهما– على عكس كل التوقعات – سلسلة عجيبة من المآسي وسوء الحظ وتصاريف القدر. (كالماء للشيكولاتة) وليمة فاخرة تجمع مرارة الغرام والفراق وحلاوته.. إنها عمل ساحر ومؤثر وخفيف الظل.

إنها واحدة من أهم روايات الأدب الأمريكي اللاتيني والواقعية السحرية، وأكثرها شهرة ومبيعاً، وقد تحولت إلى فيلم سينمائي حقق نجاحاً ساحقاً.

إن تيتا استعاضت عن العشق بفنّ الطعام. وبدلاً من أن تكبت رغبتها في أغوار نفسها، فجّرت أحاسيسها الأنثوية، في وصفات مختلفة يُمثّل الحبّ المكوّن الرئيسي فيها: (كانت تنهمك بيأس في ابتكار وصفة طبق جديد، كي تستعيد العلاقة التي نشأت بينها وبين بيدرو من خلال الطعام. وفي فترة العذاب تلك، ولدت أفضل وصفاتها).

ويعبر العنوان، عن فكرة أن الماء حين يصل إلى حد الغليان تُضاف إليه الشوكولاتة لتذوب فيه وتأخذ من ثمّ طعمها السحري الرائع، مما يعبر عن الحالة التي تعانيها البطلة، فيختزل العنوان فكرة الرواية، لقد أحبّ تيتا وبدرو كل منهما الآخر من أول لقاء بينهما، إلاّ أنّ ظروفهما الاجتماعية أبعدت بينهما من غير أن تُفرّق أحدهما عن الآخر، فحين اعترف بيدرو لتيتا بحبّه ونيته الزواج بها، كشفت له هي أيضاً عن مشاعرها القوية تجاهه، لذا قرّر أن يطلب يدها من والدتها، التي جابهت طلبه بالرفض بسبب قانون عائلي، يقضي بعدم تزويج الابنة الصغرى للعائلة إلى حين وفاة والدتها، حتى تضمن كلّ أمهات العائلة بقاء ابنة ترعاها وتهتم بها في شيخوختها.

تبدو الرواية في ظاهرها بسيطة البناء والتركيب، تتوزّع الأحداث على فصول بعدد أشهر السنة (من يناير إلى ديسمبر). وتستهلّ الكاتبة كلّ فصل بوصفة ترتبط بذكرى أو حادثة معينة في حياة البطلة. وبذلك، يكتشف القارئ، صفحة تلو أخرى، أنه أمام نص جميل يُماهي بين حالتين متباعدتين، الأولى روحانية (العشق)، والثانية مادية (الطعام). ولكن، لو أردنا البحث عميقاً في هذا العمل كصنيع روائي، لوجدنا أنّه يخفي جهداً فنياً يتجلّى في أكثر من موضع: فالأحداث تتوزّع بين زمن السرد، وزمن الفعل.



لاورا إسكيبيل

إن ارتباط تيتا بالمطبخ جاء بشكل فانتازي: فقدت ولدت الطفلة تيتا في المطبخ قبل موعد ولادتها، نتيجة نفاذ روائح البصل والكزبرة والثوم إليها وهي في أحشاء أمها. هكذا، ومن دون مقدمات، خرجت تيتا إلى العالم لتجد نفسها فوق منضدة المطبخ وسط رائحة حساء شعيرية كانت أمها تطهوه. ولما توفي والدها بعد أسابيع على ولادتها، انقطع الحليب من ثديي أمها إيلينا لشدة حزنها على موت زوجها، فأخذت المربية والطاهية ناتشا تهتم بها وتصطحبها معها إلى المطبخ لتزودها بشاي الأعشاب المتنوعة وأصناف من (الأتوليه).

تدور أحداث الرواية في مطلع القرن العشرين، أيّام الثورة المكسيكية، وهي تبدأ مع ولادة البطلة تيتا، مروراً بقصة حبّها لبيدرو وشغفها بالطعام، وصولاً إلى اللقاء الحميمي المنتظر بين الحبيبين (تيتا وبيدرو)، بعد مرور اثنين وعشرين عاماً.

تستخدم الكاتبة لغة مفعمة بالعشق والشجن، لغة جميلة بصورها وعباراتها الخفيفة الظلّ، وقد تمكّن المترجم صالح علماني من الحفاظ على الروح المكسيكية التي يتّسم بها العمل.


شاكر نوري

رواية (خاتون بغداد) لشاكر نوري

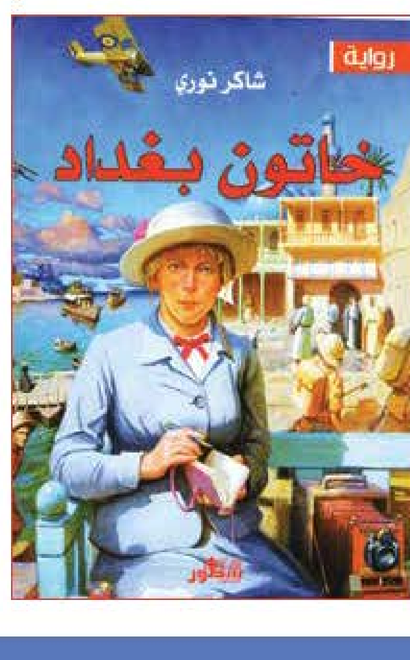
السرد الشعري

للتأريخ وهواجس أسطورة امرأة


نعيم عبد مهلهل

عن دار سطور للطباعة والنشر والتوزيع في بغداد، صدرت رؤية لقراءة ما يتجدد في قدر العراق وعلى شكل رواية، للروائي العراقي المغترب شاكر نوري عنوانها (خاتون بغداد)، وهي روايته التاسعة. وفي تلك الأيقونة التي تؤرخ لنبض قلب امرأة ورثت أحلام ت. اج . لورنس واسمها المس بيل، يُرينا شاكر نوري بفنيته وتوريته وحتى نمط رواه الحكائية بشيء من سريالية الطرح، صورة مجتمع بدأ مع الدولة المدنية – الملكية الأولى في التأريخ العراقي – عبر ستار غامض وخفي تمسك خيوطه أنامل سيدة بريطانية، تمتلك كاريزما خاصة وفق هاجسها النفسي والتاريخي ببراعة، عبر التحقق من الخفايا والتأثيرات التي صنعتها المس غيرترود بيل، على الكثير من الساسة والشخصيات الاجتماعية.

متعة القراءة في (خاتون بغداد) وكما أظن بالنسبة للقارئ الآخر المثقف والناقد والمتلقي تقف عند سعة المشاهد في عدسة (كاميرا شمسية) لصانع النص الكبير هنا، والذي



تحركه خواطر خفيّة من ألم روحي متعب، وهو يرى بعد (١٠٠) عام من العشق المتبادل بين السيدة المسيسة والمجتمع البغدادي، إنها تعود بعطر آخر ولكن بأكثر ألف مرة من قباحة النوايا القديمة، حيث المجنزرات والدبابات البريطانية تعيد الكرّة في دخول البلاد محتلة.

شاكر نوري في (خاتون بغداد) يتقن مهارة تجديد الرواية التاريخية والتي تحدث عنها (ستندال) ذات مرة بقوله: يجب علينا أن نقرأ التواريخ من خلال دموع الحروب قبل أن نقرأها من خلال سعادة جنودها. شاكر نوري يؤرشف التأريخ بطريقته الممتعة والحاذقة، ولا يقع في سلة الاستهلاك التي أعادت قصة المس بيل في العراق بعشرات العناوين والطبعات . إنه هنا يعيد الحدث مؤرشفاً بصورة الرائي والباحث ولكن بلمسة شعرية وسينمائية تصور الباطن في مشاعره، وتكرار تلك المشاعر في منويتها الأولى، وهو يدرك تماماً الحس الذي يتحدث عنه الكولومبي ماركيز بقوله: التأريخ يصنعه المتأملون من نوافذ قلوبهم.

يتأمل شاكر نوري في (خاتون بغداد) التاريخ من وجع كرره في أكثر من سردية رائعة، ومنها ذلك الرصد الخرافي لعالم المنطقة الخضراء، التي تقبع فيها الآن السفارة البريطانية والأمريكية وساسة العهد الجديد.

قراءة الرواية (خاتون بغداد) تعني في سرها إعادة اكتشاف ما كان مخبأً في دهاليز الأزمنة، التي ابتدأها القرن العشرون بعهد الانتدابات والحروب الكونية وجغرافية سايس – بيكو. وربما المس بيل، في هذه الرواية واحدة من أدواتها المنفذة، والتي انتظر سكون روحها في قبرها نحو تسعين عاماً، ليأتي روائي عراقي ماهر مثل شاكر نوري، ليؤرخ لهاجسها وحضورها ودورها على الصعيد السياسي والتاريخي والميثولوجي، قبل أن ينتهي بها الأمر في دهاليز الشخصيات المستهلكة.

(خاتون بغداد) رواية شاكر نوري، والتي ينبئك غلافها بأنها أشبه بقصيدة تأريخية محبكة، وتضج بموسيقا داخلية لكل المعزوفات المخملية، التي كانت تعزفها الكمانات الكلاسيكية في حفلات رائحة ورد الرازقي والشبوحي والنارنج في حديقة بيتها، أو في فناء السفارة البريطانية. تلك الشعرية التي طالما أتقنها شاكر نوري بخصوصية من يعرف وجع مكانه قبل أن يعرفه الغريب، يحاول في (خاتون بغداد) أن يبحث ويغور ويتقصى، وكأنه يواجهنا فيما تنبأ به بورخيس ذات يوم بقوله: التاريخ قصيدة ولكنها ليست موزونة.

وأعتقد أن شاكر نوري الموثق والسارد، والذي يرينا فن كتابة السيرة الذاتية للآخر، وبطريقته الخاصة يتقن تماماً السرد الشعري للتأريخ، لتكون هذه الرواية بتقنيتها وأهميتها وثيقة تاريخية وروحية لواحد من أهم التواريخ الحديثة في العراق الحديث، الذي ابتدأه الملك فيصل الأول بصولجان وعقال عربي وعرش من الخشب الأبنوس. الروائي والصحافي المغترب، شاكر نوري، الأمين لإحساسه وبلده، يرينا في القراءة العميقة في (خاتون بغداد) رسالة عميقة المعنى والإدراك لفهم ما كان يجري وجرى وسيجري، وكأنه يحمل نبوءات كهنة التواريخ السومرية والبابلية والآشورية عبر كل مشاريع الخاتون وهي تمهر على صناديق اللقى الأثرية، التي أنشأت بها متحف بغداد، بعد أن كان يتربص بها المنقبون الألمان والفرنسيون لسرقتها من الأماكن الأثرية.

(خاتون بغداد) التي كتبها شاكر نوري، مرشحة لتكون فيلماً سينمائياً عن حضور لافت لامرأة، اختلفت الرؤى حول مهمتها ودوافعها وتلك الغرائز الروحية والجمالية، التي جعلتها تتمنى العراق، قبراً لها. وإذا كان السينما قد اقتطعت فترة السنوات العشر التي أمضتها في العراق، كما فعل المخرج الألماني ولرنر هيرزوغ في (ملكة الصحراء)، فإن شاكر نوري ركز على سنواتها العراقية الأعمق والأخصب في حياتها.

كتاب (تشنّج العلاقة بين الغرب والمسلمين)

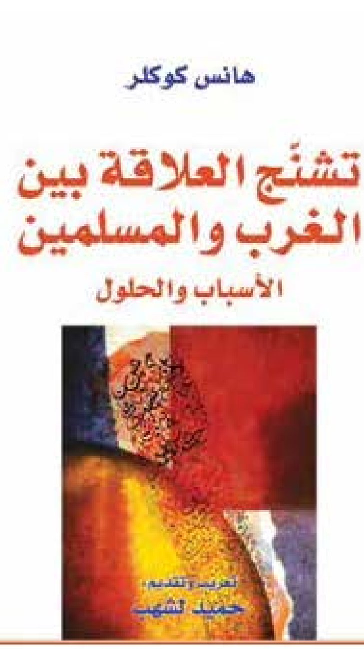
لهانس كوكلر



عثمان المودن

كتاب (تشنج العلاقة بين الغرب والمسلمين: الأسباب والحلول) صدر في طبعة أولى عن دار جداول للنشر والتوزيع، من ترجمة حميد لشهب، وهانس كوكلر صاحب هذا الكتاب فيلسوف نمساوي ولد عام (١٩٤٨) وحصل على شهادة الدكتوراه سنة (١٩٨٢)، رئيس كلية الفلسفة بجامعة إنزبروك النمساوية، وتخصص في فلسفة القانون والأنثروبولوجيا والفينومينولوجيا، حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة ميندانو الفليبينية، وهو رئيس المنظمة العالمية للتقدم منذ (١٩٧٢)، يعتبر من المتخصصين الكبار في فلسفة هيدغر، والظاهر أن فلسفة هذا الأخير هي التي قادت كوكلر إلى ما يسميه بالفلسفة التطبيقية وفلسفة القانون وفلسفة السياسة.

الكتاب يقع في (١٨٥) صفحة من الحجم الكبير، قسّمه الكاتب إلى جزأين كبيرين، يندرج تحت كل جزء فصلان لا يقل كل واحد منها عن ثلاثة مباحث، إضافة إلى إهداء ومقدمة وفهرس للموضوعات، وقد كان هدف المؤلف من هذا الكتاب، كما يظهر من المقدمة هو محاولة فهم نتائج الوضع العالمي الجديد الأحادي القطب، الذي عوّض القطبية القديمة وأثّر في العلاقات بين الحضارات وسلطة القانون والديمقراطية.. من هنا تأتي هذه الدراسة لتشريح العلاقة بين الشرق والغرب، والتصدي دون هوادة للأحكام المسبقة لهذا الأخير اتجاه الشرق، وفضح التجبر والتكبر الحضاري الغربي المعاصر اتجاه العالم الإسلامي.



في الجزء الأول الذي اختار له الكاتب عنوان: أسباب تشنج العلاقة بين الغرب والمسلمين، ذهب هانس كوكلر إلى أنه بعد انتهاء الحرب الباردة حل التنزيه محل النقد الذاتي؛ ويتجسد هذا الموقف في الحديث عن نظام عالمي جديد منحوت على غرار الخطوط الأساسية للديمقراطية الليبرالية، لأن هذا النموذج الذي يدّعي أنه نموذج يحتذى به منذ نهاية الحرب الباردة يمثل على أتم وجه الأساس الذي يقوم عليه ادعاء العالم الغربي حق سيطرته على العالم ومكانة الولايات المتحدة كزعيمة له، بل إن الاعتقاد السياسي المرافق لهذا الافتراض يسمح بظهور نظرية الحرب العادلة في خدمة الديمقراطية والسلام، التي يفترض أنها اندثرت، وهكذا نرى أن النزعة المتطرفة غير الناقدة التي كانت سائدة في العهد الاستعماري، والتي ترى أن أوروبا هي مركز العالم بعثت من جديد بكل قوتها واستبدادها السياسي، وفي هذا السياق أعطى الكاتب مثالاً لما يسمى بالعقلانية الناقدة ممثلاً بكارل بوبر الذي يتحدث عن دول العالم المتحضر ويفترض ضمناً أنه بإمكانها أن تستخدم أسلحة الدمار الشامل بمسؤولية، وأن لها الحق في تأديب دول العالم الثالث (غير الناضجة)، وهذه العنصرية الممجدة التي تسمح لمفكرين من أمثال بوبر تشبيه العالم الثالث بروضة أطفال، تتفق مع كثير من المقالات الافتتاحية الصحافية التي كثيراً ما تبرر تدخلات الغرب العسكرية.

وبعد أن خلص الكاتب إلى أن منظمة الأمم المتحدة، أصبحت أداة لهيمنة القوى العظمى على الدول الصغيرة والمتخلفة، انتقل إلى الحديث عن النصوص السياسية التي أصبحت تحتوي على شعارات رنانة من قبيل الأمن الجماعي والتجارة العالمية الحرة.. إلخ، وهذه الشعارات لا تعدو أن تتغنى بأهداف ومُثل غامضة تتظاهر جميع الدول بتأييدها، علاوة على ذلك فإن الطموح الكامن وراء عبارة النظام العالمي الجديد ليس جديداً، فقد سبق الإعراب عنه في شعارات حول عالم آمن للديمقراطية وعالم حر وعالم واحد وما إلى ذلك.

وقد أكد الكاتب أن من أسباب تشنج العلاقة بين الشرق والغرب هو نية الولايات المتحدة ومعها العالم الغربي في الهيمنة وضمان هذه الهيمنة بصورة أفضل، وهذا ما كانت تسعى إليه دائماً مع شعار إقامة نظام جديد أكثر عدالة، وهذا أمر متأكد منه من خلال حقيقة كون الزعماء الذين يتذرعون بإيديولوجية الحرية الغربية، ويتظاهرون بإقامة بنية عالمية جديدة، يسعون إلى تحقيق هذه الأهداف بواسطة سياسة القوة القديمة، ويتجلى هذا الأمر بوضوح أكثر في جعل الأمم المتحدة كأداة أمن جماعي؛ فميثاق الأمم المتحدة يعكس تركيبة القوى في عام (١٩٤٥)، كما يتضح من المركز المتميز للدول الخمس ذات العضوية الدائمة في مجلس الأمن، ونتيجة لذلك نجد أن مبدأ المساواة السيادية بين الدول وهو مبدأ راسخ في الميثاق قد ألغي بحكم الأمر الواقع.

بعد ذلك انتقل بنا الكاتب إلى الحديث عن نظرية الديمقراطية كعنصر من عناصر استراتيجية إضفاء الشرعية، مشيراً إلى أن القطبية الأحادية العسكرية والسياسية، من شأنها أن تزيد من حدة الهوّة بين الشمال والجنوب أكثر مما هي عليه الآن، إذ أصبحت الحروب الجديدة تشن باسم الديمقراطية، ولذلك تصنف بأنها حروب

عادلة، ويمكن إخفاء المصالح الاقتصادية الملموسة بطريقة مواتية خلف إيديولوجية النظام العالمي الجديد، وفي هذه الظروف التي تنطوي إلى حد ما على ضغط خفي على الناس لينصاعوا للنظام السياسي، الذي هو أكثر النظم نجاحاً على سطح الكرة الأرضية، لا يستغرب أن يتوقع من الفلسفة أن تأتي بشرعية إضافية.

وأكد الكاتب ضرورة إصلاح كامل لميثاق الأمم المتحدة، وهذه خطوة تكون حظوظ تحقيقها جد ضئيلة من الناحية السياسية، في ظل نظام أحادي القطب بدل نظام ثنائي القطب يقوم على التنافس في مجالات النفوذ، لذلك سيظل تحقيق الديمقراطية في الأمم المتحدة، في ظل التجمعات الدولية الراهنة مجرد شعار، ولكنه مع ذلك يمكن أن يحفز على المناقشات والحملات الإعلامية، التي يمكن أن تساهم في إزالة القناع عن سياسة القوة التقليدية، القائمة على أساس ميثاق الأمم المتحدة، لذلك يجب على كل من يروج لنظام عالمي جديد، أن يبدأ أولاً بالعمل على تغيير ميثاق الأمم المتحدة، لإلغاء امتياز التصويت الممنوح للأعضاء الدائمين، وإنشاء مجلس نواب ثانٍ يوفر مشاركة أعرض ومباشرة في اتخاذ القرار الدولي في المستقبل البعيد.

في الجزء الثاني المعنون بـ (التعايش السلمي بين الغرب والمسلمين) أكد هانس كوكلر، ضرورة نبذ استعمال القوة تحت أية ذريعة، سواء كانت دينية أو غيرها كشرط أساسي لخلق نوع من التعايش السلمي بين الغرب المسيحي والشرق الإسلامي، وأكد كذلك أن استخدام القوة غير مسموح به في القانون الدولي، وطبقاً لهذا المفهوم الجديد، لم يعد مشروعاً شن الحروب تحت أي ذريعة كانت، وهذا الموقف تم تعزيزه بعد الحرب العالمية الثانية، بموجب ميثاق الأمم المتحدة بعدما كان موقعاً عليه سنة (١٩٢٨) من قبل البريطانيين والفرنسيين ضمن معاهدة بريون كيلوج، فبعد الحرب العالمية الثانية تعزز هذا القول، الذي بموجبه أصبح محرماً استخدام العنف في العلاقات الدولية، كما أصبح محرماً بموجبه التدخل في الشؤون الداخلية للدول.

لكن عندما انهار نظام التوازن الدولي بشكل مفاجئ في عقد التسعينيات من القرن المنصرم، تغير كل شيء من جديد، وجاء هذا التغيير نتيجة تحول العلاقات الدولية من القطبية الثنائية إلى علاقات القطبية الأحادية، وتمخض عن هذا زوال التوازن في مجال العلاقات الدولية، الشيء الذي أثر سلباً في علاقات المسلمين مع الغرب.

بعد هذا التشريح لما آلت إليه العلاقات بين الشرق والغرب خصوصاً بعد حرب الخليج، انتقل بنا الكاتب إلى الحديث عن تاريخ العلاقات الإسلامية / المسيحية في أوروبا، والتي كان يطبعها التداخل الثقافي بدل المواجهة السياسية الإيديولوجية، كما أشار إلى أنه في الوقت الذي أثرت فيه الحضارة الإسلامية بعمق في الثقافة الأوروبية المسيحية لمدة قرون طويلة، فإنه لم يكن للثقافة الأوروبية أي تأثير يذكر في العالم الإسلامي لمدة تفوق قرناً من الزمن، بل أكثر من هذا استفادت من النهضة الإسلامية المبكرة وفي كل ميادين الثقافة والعلم.

وقد ألمح الكاتب في هذا الجزء إلى أنه رغم التأثير الكبير للثقافة الإسلامية في تطور العالم الفكري لأوروبا، فإن التاريخ المعقد للصراع بين المسيحيين والمسلمين في جل أقطار أوروبا صعّب ما أصبح يصطلح عليه لاحقاً بحوار الثقافات، وقد نجح هذا الصراع المبكر بين الثقافات في خلق جو من المواجهة وعدم الثقة المتبادلة وسوء الفهم، وهي الأمور التي مازالت تؤثر في العلاقات الإسلامية / المسيحية إلى اليوم؛ بحيث أصبحت الأحكام المسبقة المعادية للإسلام، في أوروبا، والتي صارت قوية في الوقت الراهن بسبب الوجه الجديد للسياسة العالمية، عكساً لهذا الصراع القديم للعلاقة بين الإسلام والمسيحية، وفي إطار هذا الالتقاء المشحون لأوروبا بالإسلام؛ فإن المنظومة السائدة في أوروبا قد جعلت من الإسلام، كما عبّر ادوارد سعيد عن ذلك، جسماً خارجياً، بل أكثر من هذا اعتبرته ببساطة تجسيداً للأجنبي لرسم الحدود بينه وبين ما أسست عليه الحضارة الأوروبية، ابتداء من القرون الوسطى.

ومما يزيد من تشنج العلاقة بين الغرب


هانس كوكلر

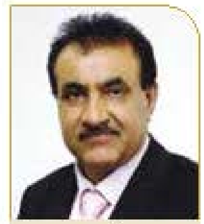
والمسلمين في نظر هانس كوكلر، هو أن دراسة الإسلام من طرف الأوروبيين كانت في قبضة المبشرين المسيحيين، الذين تناولوا الموضوع بطريقة تبريرية وبجدال كلامي، فكانت نتيجة هذا هو إعطاء صورة مغلوطة عن الإسلام في كل أبعاده الدينية والسياسية والاجتماعية، تلك الصورة التي زاد من قتامتها المستشرقون، الذين تناولوا الجوانب الضيقة والمظلمة من تاريخ الإسلام والمسلمين، كما أكد الكاتب أنه من أسباب توتر العلاقات الإسلامية / المسيحية، التأويل الخاطئ لتعاليم القرآن، وهو مثال ساطع على صورة الإسلام التي تتغذى منها المنظومة المسيحية، ومثال يقوي مناخ عدم الثقة واعتبار الإسلام خطراً على الحضارة المسيحية الغربية، وبكونه ديناً يرفض حق المسيحية في الوجود.

وقد خلص الكاتب إلى أن علاقة الإسلام والمسيحية في أوروبا، قد وصلت إلى مرحلة حاسمة إذ يتضح ذلك من خلال ظروف العيش الصعبة للمهاجرين المسلمين، وتعامل الدول الأوروبية مع أزمة البوسنة قديماً وأزمة فلسطين حديثاً، فإرث الحروب الصليبية لايزال لسوء الحظ حاضراً وخصوصاً بعد نهاية صراع المعسكر الشرقي والمعسكر الغربي ونهاية صورة العدو، التي أداها لنصف قرن من الزمن تقريباً، ومن هذا المنطلق دعا هانس كوكلر إلى حوار بناء يقوم على احترام خصوصيات كل طرف، من دون غض النظر عن الاختلافات الثقافية والدينية.

(المعلقة الثامنة) ورحلته مع القصيدة

سؤال الشعر

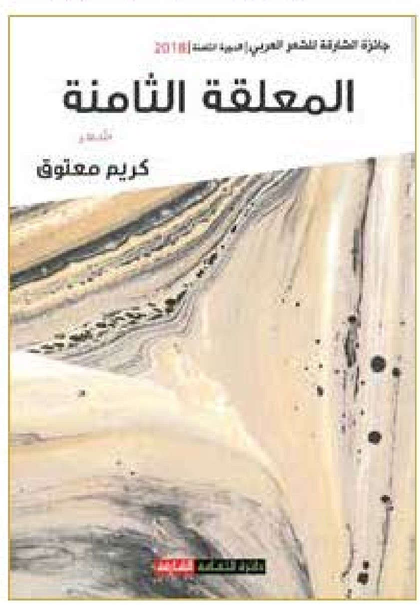
يقلق كريم معتوق



عبدالرزاق الربيعي

إذا كانت المعلَّقات السبع المعروفة قد علِّقت على أستار الكعبة، كما يرجّح بعض مؤرّخي الأدب العربي في عصر ما قبل الإسلام، فهل سيجد الشاعر كريم معتوق لمعلّقته الثامنة مكاناً لها غير المكتبة التي رفدها من قبل بعدد من الإصدارات بدأت عام (١٩٨٨) عندما أصدر ديوانه (مناهل)، تلاه ديوانه (طوّقتني) عام (١٩٩٢) ليواصل رحلته مع القصيدة، بصدور (المعلّقة الثامنة) عن بيت الشعر بدائرة الثقافة بالشارقة، وهي رحلة مليئة بالنقاط المضيئة، ذلك لأنه دخل عالمها مدجّجاً بموهبة، وثقافة، وروح وثّابة، تندمج مع المحيط تارة، وتشاكسه تارة أخرى، وتتجلّى مع عوالمه بثبات المؤمن:

هيهاتَ للشعر ناقوساً ومئذنةً
طرقاً يهزُّ وتكبيراً إذا اتّصفا
باركتُهُ اليومَ إذ صافحتُه ويدي
ما زال فيها ثباتٌ راسخٌ ونقا



لتتواصل الرحلة التي توّجت بنيله لقب (أمير الشعراء)، وتكريم الشارقة له في مهرجان الشارقة للشعر العربي، تقديراً لمسيرته، ودوره الفاعل في الساحة الشعرية العربية، وقد حملت المجموعة عنوان قصيدته (المعلّقة الثامنة) التي ألقاها في افتتاح المهرجان بدورته السادسة عشرة، خلال تكريمه إلى جانب الشاعر التونسي نورالدين صمّود، وجاءت تلك المجموعة، كما يقول الشاعر محمد عبدالله البريكي مدير بيت الشعر في تقديمه لها: (معلّقة طويلة لشاعر كتب دمعته، وأرّخ وفاءه وإنسانيته بالقصيدة، ولم تكن دمعته الأولى لتكتفي برثاء شاعر واحد، بل تعدى ذلك إلى العودة للزمن البعيد حين كتب مرثيته للمتنبي، ولم يغفل المكان ولا التاريخ حين رثى غرناطة، ليكون هذا الديوان نهراً قد تعبر عليه سفن أرّقها الدمع، وسكنتها المواجد، فأتت إلى الشعر ليكون لها ملتجأً وواحة وظلاً)، وتضمّنت الكثير من الأحداث التي تمر بها أمّتنا العربيّة في هذه المرحلة، لأنّه يؤمن بأن الكتابة موقف، وحين سألته عن السبب الذي حرّضه على كتابة القصيدة أجابني: (ما نمرّ به من أحداث على صعيد الشعر والشعراء يتطلب من الشاعر وقفة لإعادة قراءة الأحداث بمنظور مغاير):

كم من شهيدٍ وضيءِ الوجهِ غادرنا
إلى الجنان مضى بالحب ملتحِفا
أبقى لنا سُنّةً في البذل ساميةً
وخلّف الصدقَ والإيثار والشرفا
يمضون للموتِ في سبقٍ وتضحيةٍ
إن كان للدارِ حتفُ الموت قد وُصفا

ومن خلال قراءتنا لنصوص المجموعة بمجملها، لاحظنا أنّ سؤال الشعر يشغل كريم معتوق كثيراً، ويأتي هذا السؤال بأشكال متعدّدة، فهو يأتي بشكل ضمني تارة، وتارة أخرى على شكل مرثية لشاعر، كما رأينا في مراثيه للمتنبّي وأحمد راشد آل ثاني، أو على هيئة مقطع داخل نص، كما في قصيدة (المعلّقة الثامنة)، أو بشكل صريح كما في



كريم معتوق

نص (كائناتُ الشعر) الذي يخاطب به فتاة تريد أن يكتب بها شعراً:

(لا تعجبي من كائناتِ الشُعرِ في رئتي
ومن صمتي اعجبي
أنا لا أرى شفةً تقيلُ عثارَ أغنيتي
وتسرجُ مطلبي
فتماسكي وتمسكي
وتيقني وتشككي)

وفي نص آخر أسماه (الشعر) الذي يرى أنه جمر، وليس طوق نجاة، كما كان يظن، فهو، برأيه، قرصان، وعذاب:

رأيتُ الشعرَ بالكلمات
يكشفُ قصةَ التكوينْ
ويحفرُ خندقاً في الأفقِ
يسندُ حرفةَ التلقينْ
قصيرٌ لو أراد الطولَ
يقصرُ عنه سور الصينْ

إلى جانب القصائد الغزليّة، متنوّعاً في الشكل بين النظام الكلاسيكي، وقصيدة التفعيلة، جاءت بعض النصوص ضمن سياق سردي، ولكنّه سرعان ما يعود إلى ذاته، ليرى الواقع، ويطرح عليه أسئلته، فيقول:

عبثاً أجرجرُ ما مضى لأعيدَ تاريخَ المشاعرِ
هل أحبُكِ؟ أم أحبُ بكِ الغدا
فالأمس غادر بالوجيبْ
قالت مراهقةٌ أحبكْ
فاستدرتُ إلى سنين العمر أحسبها
فقالت: لن أجيبْ

ورغم نبرة الحزن الطاغية على نصوص المجموعة، والألم، تظلّ (المعلّقة الثامنة) نفثات شاعر وجد في القصيدة (ملتجأً وواحة وظلاً) كما قال البريكي.

تأثر الثقافة العربية بالثقافة اليونانية

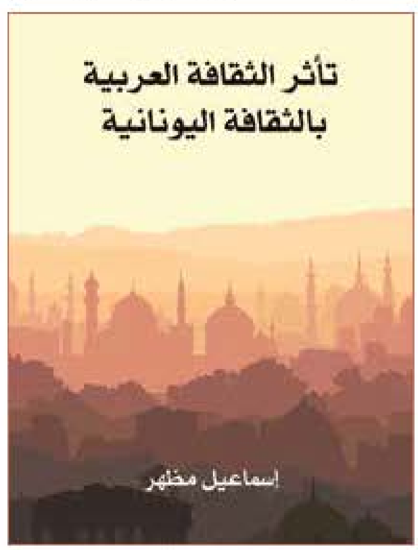
الكاتب: إسماعيل مظهر
الناشر: هنداوي سي آي سي
ولندسور - ٢٠١٧



نجلاء مأمون

يؤكد الكاتب في بداية كتابه، أن الثقافة العربية قد تأثرت كثيراً بالحضارة اليونانية كحضارة الكلدان وأشوريا ومصر، حيث كانت الحضارة اليونانية عصارة تلك الحضارات، إذ كان شعبها صاحب نزعة كبيرة إلى الابتكار والبحث، كما أن الثقافة اليونانية لها صفتان، مثل الثقافة الإسلامية، والتي تتميز أولاً بكونها تستمد روحها من روح الدين الإسلامي، والصفة الثانية أنها ثقافة استمدت عناصرها الأجنبية من الثقافة اليونانية، وكلتاهما ثقافة عالمية.

ويرى الكاتب أن أعظم ميراث انحدر إلى الثقافة العربية من الثقافة اليونانية، هو هذا التراث العظيم الذي جعل العرب يزدادون ثقافة تمكنهم من إقامة الحضارة التي تحقق لهم البقاء والاستمرارية، وكذلك أضافت الثقافة العربية إلى أوروبا في عصورها الوسطى، أعظم تراث حقق لهم الأساس الذي وضعوه كأساس لحضارة الغرب الحديثة ليصبحوا واضعي أساس التقدم والمدنية.



ويركز الكاتب على فكرة محورية مؤداها، أن الأصول التي قام عليها الفكر اليوناني في عصر ازدهاره، بجلاء في الدين والفلسفة والرياضيات والعلم الطبيعي والتاريخ والنظم السياسية وهندسة العمارة، ومن كل أصل من هذه الأصول، قد نشأت فروع جديدة ليتخم الفكر الإنساني، مستنداً إلى الثقافة اليونانية، تضخم ميراث الإنسانية المنحدر من الإرث اليوناني، حتى يشمل كل نواحي الفكر والعلوم والآداب، وليتمخض عن ذلك ما يسمى بالحضارة الهلينية.

ويؤكد الكاتب أن العرب قبل الإسلام لم يكونوا أمة منعزلة عن العالم المتمدن، بل إن تاريخها يدل على أن ثمة نشاطاً تجارياً وعلمياً نتاجاً لاتصالها بالبلاد الواقعة شمالي الجزيرة العربية، وهي بلاد ذاعت فيها ضروب من الثقافة اليونانية، وكان لهم علاقة بالإسكندرية قبل أن يفتحوا مصر بقرون عديدة، حيث كانت الإسكندرية منذ عهد بطليموس الأول نواة كبرى لنشر الثقافة الهلينية في بلاد شرقي البحر المتوسط، أي في بحر الروم، وهذا ما يبرز علاقة العرب قبل الإسلام بثقافة الإغريق.

كما يشير إلى أن وصف التراجم السريانية الأرسطية التي وضعها أرسطو المفكر الإغريقي، تدل على أن العرب لم يقتصروا على النقل عنهم، بل اتبعوا نفس الأسلوب الذي اتبعه المترجمون إلى السريانية عن اللغة اليونانية، ويذكر أيضاً أن العرب كان لهم باع كبير في الفلسفة والطب والفلك والكيمياء، وأن علماء العراق قد نقلوا عن جالينوس الإغريقي الكثير بهذا الشأن في رأس العين بالعراق.

ويذكر الكاتب أن استقرار العرب بسوريا وبلاد الرافدين بعد الفتح العربي لها، جعل دمشق موطناً لاشتغال المفكرين بالنقل والفكر عن الثقافة اليونانية، وإقامة العلماء بجانب الخلفاء الأمويين محققين لهم الحقوق الفكرية والدينية لإقامة قاعدة فكرية علمية أساسها الفكر اليوناني وإنجازاته الفلسفية والعلمية.



كما يضيف الكاتب أن العصر العباسي شهد طفرات من نقل العرب للعلم والفكر عن علماء اليونان وروادها، مثل أساغوجي وقاطيغورياس وأرمانوطيقا وأنالوطيقا.. وقد أحدث هذا تقدماً علمياً وثقافياً وحضارياً كبيراً وهائلاً، ليكون العصر العباسي عهد النهضة العربية التي باتت أساساً كبيراً لتقدم العلوم والآداب والفنون، ولتنقل عنها الشعوب الأخرى متأثرين بالعرب دينياً وفلسفياً وعلمياً.

ويرى الكاتب أن للمذهب اليوناني حينذاك أثراً كبيراً في تطور الفكر العربي واتجاهاته لدراسة الطب والعلوم النباتية والفلك والكيمياء والعلوم الأرضية، كما اتبع العرب مناهج العلم اليونانية في تدبر ماهيات الأشياء وترابطها وتأثير بعضها ببعض.

وأخيراً يشير الكاتب إلى أن القرن الرابع الهجري، قد شهد افتتاح الخليفة المأمون لبيت الحكمة، وهو الصرح العظيم الذي نشأت فيه الحركة التي ركزت على التراجم المنقولة في شتى أنواع الفكر والفنون والآداب والفلسفات من الثقافة اليونانية لتزدهر الثقافة العربية، وتثري الإنسانية أيما إثراء، ولينقل عنها الأوروبيون أسس البحث والفكر لتنشئة الحضارة الحديثة.

العلم والعلماء في كتاب

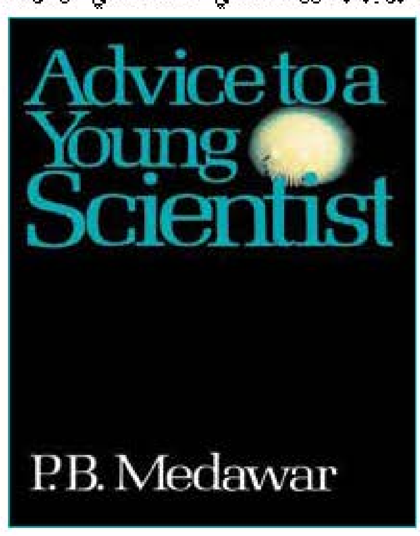
(نصيحة إلى عالم شاب)



شعيب ملحم

هناك تصور سائد لدى أغلبية الناس حول العلماء والمبدعين، يتمحور أساساً على أن هؤلاء لهم تصرفات غير طبيعية، سواء في سلوكهم أو نمط حياتهم، وحتى في اختيار ملابسهم، وغالباً فإن هذه التصورات تعطي انطباعات سلبية حول تعامل المبدعين مع ذواتهم، أو مع من حولهم. وقد كرست الصور والنوادر المنشورة في الكراريس المدرسية، والمطبوعات الصحفية، هذا النموذج النمطي، بدءاً من إطالة اللحى والشعر المنفوش، والشوارب غير المشذبة، إضافة إلى القصص المتداولة حول التصرفات الغريبة لبعضهم، وكذلك الشرود الذهني، أو الخيلاء والاستعلاء على الآخرين، كل ذلك فيه شيء من الصحة، لكنه لا ينطبق على الجميع.

الأغلبية تتذكر كيف قطع الرسام فان غوخ أذنه، وأرخميدس الذي خرج عارياً وهو يصرخ (وجدتها وجدتها)، والعالم نيكولا تسلا رفيق أديسون، الذي لم يكن يلمس أي شيء له شكل دائرة، وكان مهووساً بالرقم ثلاثة، حتى إنه لا يدخل بناء قبل أن يدور حوله ثلاث مرات، والعالم لويس باستور الذي نسي الذهاب إلى مراسم زواجه وهو في المختبر، والكاتبة فيرجينيا وولف التي كانت تعطي أوامرها للخدم من خلال كتابة قصاصات ورقية، وعالم الفيزياء فيرنر هايزنبرغ، الذي لم يعرف أثناء مناقشة أطروحته طريقة عمل البطارية. والمهندس المعماري بكمنستر فولر الذي بنى القبة الجيوديسية كان يلبس ثلاث ساعات بيده.



لو أردنا مواصلة سرد هذه النماذج، فإنها تحتاج إلى مقال خاص، لكن هذه المقدمة التي نعتقد أنها ضرورية إلى حد ما، للدخول في موضوع إمكانية أن يعرف الشبان إن كانوا مؤهلين لبلوغ مرتبة العلماء، وماهي الإمكانات التي يجب أن تتوافر لهم، إضافة إلى السلوكيات التي من المفترض اتباعها لبلوغ هذا الهدف؟

ربما كان كتاب (نصيحة إلى عالم شاب) للعالم البريطاني، اللبناني الأصل، بيتر ميدوار، أحد رواد علم المناعة في العالم، والحائز جائزة نوبل عام (١٩٦٠)، وتتلمذ على يديه أجيال من العلماء، يفيد القارئ في الاطلاع على إرشادات عالم خبير وناجح للجيل الجديد من العلماء. إنه كتاب غني بالحكمة المهذبة، والجمل الطريفة، والأمثلة المسلية. ويتساءل: (كيف لي أن أعرف إن كنت سأصبح عالماً؟). ويجيب بأنه ليس دافع الاستكشاف، وإنما البهجة والتعجب تجاه صنائع الطبيعة. وهنا يجب تحديد موضوع ومهنة البحث على يد عالم ناجح، يقترح أفكاراً جيدة، ويساعد طلبته من دون أن يلقنهم، أو يسيطر عليهم، ويمنحهم الاستقلالية.

ويعتبر ميدوار أن التمييز بين الجنسين، أو التمييز العرقي والديني واللوني، مرفوض ومدان، فالعلم لا يفرق ضمن هذا النطاق، بل يجب الدفع باتجاه مشاركة هؤلاء في البحث العلمي، لأن استبعادهم مناف للعلم والإنسانية. وكذلك علينا ألا ننظر إلى الأعمال اليدوية على أنها الأدنى، وهو يعني (التقنيين في المخابر)، خاصة في المختبرات التجريبية، ونكتفي بإصدار الأوامر، لأن التجريب (جزء من التفكير)، فالعلم يحتاج إلى التواضع، وعدم الادعاء بمعرفة كل شيء، وضرورة معاملة التقنيين كزملاء لا كمرؤوسين.

يناقش الكاتب مسألة (أي العلوم أكثر أهمية، هل العلوم النظرية، أم التطبيقية؟)، فقد سادت في القرن السابع عشر وما بعده أن



بيتر ميدوار

البحث النظري أكثر نبلاً، باعتبار أننا نعرف مسلماتها، لا عن طريق التجربة، وإنما عن طريق الحدس والإلهام، وبهذا تكون أكثر نبلاً، ولقد سادت هذه الفكرة أكثر من ثلاثمئة عام..

من هنا، ينصح ميدوار العلماء بعدم التمسك بالأحكام القديمة، بل بالصدق العلمي، وألا تدور حول موضوعه شكوك أخلاقية، لأن العلم مثل غيره، يمكن أن يتخذ الغواية والآثام مظاهر مختلفة، والأسف بعدها لا يجدي نفعاً.

من النصائح المقدمة للشبان، أن يصوغوا فرضيات دون أن يتشبثوا بها، وأن نزعة التملك لدى العلماء، والخوف من أن يسبقهم آخرون لحل ما يعملون عليه، يجب أن تزال، لأن الحقيقة لها أكثر من باب. فالسيرورة العلمية تعتمد على شكل مسبق تخيلي لما يمكن أن تكون عليه الحقيقة، وأن الإثارة العلمية يمكن أن تحدث كل يوم، إما بتقدم الفرضية أو بإلغائها، وهو ما دعاه: المنهج الافتراضي/ الاستنتاجي. وكانت مادته وموضوعاته غنية حتى منتصف القرن الماضي، والشبان الذين ينخرطون في العلم الآن، يحتاجون إلى شق طريقهم بكفاءة أكبر مما كانت عليه الحال في الماضي، نظراً لكثرة المشتغلين بالعلم من جهة، وللتعقيد الشديد الذي بلغته الطرائق العلمية من جهة ثانية.

من المسائل الجديدة المطروحة مسألة تمويل الأبحاث، أي الدعم المالي، والحذر من الغش، والسباق للوصول إلى اكتشاف ما، الذي يشبه الوقوع في الحب، أو الوصول إلى قمة جبل، والشعور بالنشوة. والسؤال: هل تدفع الدولة والمؤسسات هذه التكلفة من أجل هذه النشوة؟ فالأبحاث توجد لأهداف نفعية وربحية، أي إلى البحث الموجه، وليس للأبحاث الأساسية.

(نجمة الحظ)

بين التنبؤ العلمي والخرافة


مصطفى غنايم

يعرف الخيال العلمي Science Fiction بأنه الفن الأدبي الذي يعتمد على الخيال، وتكون فيه القصة الخيالية مبنية على الاكتشافات العلمية التأملية، والتغيرات البيئية، وارتياد الفضاء، والحياة على الكواكب الأخرى، والذي يخلق فيه المؤلف عالماً خيالياً، أو كوناً ذا طبيعة جديدة، بالاستعانة بتقنيات أدبية متضمنة فرضيات، أو باستخدام نظريات علمية فيزيائية، أو بيولوجية، أو تقنية، أو حتى فلسفية.

وتعد رواية (نجمة الحظ) الصادرة عن دار المعارف لمؤلفها صلاح معاطي – إحدى قصص الخيال العلمي، المتعلقة بمغامرات الفضاء، والتي تدور أحداثها حول قصة (ماجد): ذلك الطفل الذكي، الذي يعشق المغامرة والمجازفة، ويدفعه فضوله دوماً إلى البحث والاستقصاء عن كل مجهول، فضلاً عن أنه رغم حداثة سنه، فإنه لا يؤمن بالخرافات، التي يعتقد بها الصغار والكبار في قرية جده: الأمر الذي جعل عقله لا يقبل فكرة (نجمة الحظ) التي يتشدق بها أصدقاؤه، ومعظم أهل القرية، وينتظرونها بإلحاح في أمسياتهم لكي تجلب لهم الحظ والسعادة.



وتجسد الرواية نبوغ ذلك الطفل الذي يكثر من التساؤلات الذكية والمبهرة حول النجوم والكواكب وخصائصها، ما جعله لا يستبعد وجود حياة على سطح تلك النجوم.. ويمضي المؤلف في سرد الأحداث التي تكشف مجازفة (ماجد) وفضوله، اللذين دفعاه للوصول بمفرده إلى تلك المنطقة، ليطالع بنفسه ما وصفه الجد أمام الأسرة، فيقع تحت سطوة أهوال مريبة: حيث تخطفه ثلاثة أقزام يمسكون بأيديهم عصياً تطلق أضواء فوسفورية يلوحون بها نحوه، ويصدرون أزيزاً متقطعاً، ويدخلونه في جسم معدني، يومض بإشارات متقطعة فوق ربوة، ويبدو ذلك الجسم وكأنه سلحفاة فضائية أخذت تحلق به في السماء بسرعة رهيبة جداً، وشرع هؤلاء الأقزام يثبتون برأسه بعض الأقطاب والأسلاك الدقيقة التي غيبته تماماً عن الوعي.

ويصور لنا المؤلف الأجواء المبهرة المشوبة بالرهبة والتي تعرض لها (ماجد)، وهو يكرر هذه الرحلة التي قام بها جده: فيمضي في جنح الليل في الصحراء المقفرة المملوءة بالحيات والعقارب والحفر، والتي تعثرت فيها قدماه أكثر من مرة، مما أصابه بالرعب الشديد والذهول الكبير، حين شاهد ذلك الجسم المعدني البراق، تمتد منه أيادٍ أطبقت على جسده، وتخطفته بداخله.. ويعرج بنا في رحلة (ماجد) إلى الفضاء داخل هذا الجسم العجيب، فيسوق على ألسنة الأقزام حقائق علمية مؤكدة عن (أنتيمودا): أحد كواكب مجرة (أندروميدا)، والتي تعد أقرب المجرات إلى مجرة (درب التبانة)، ويعرض ما يتوقعه العلماء من حدوث اصطدام للمجرتين، قد يتسبب عنه طرد مجموعتنا الشمسية، أو حدوث اندماج بين المجرتين معاً في مجرة عملاقة.

ويعرض صلاح معاطي فكرة روايته، وما تكشف عنه من حقائق علمية ثابتة، بل ما يستشرفه من تخيلات علمية، من خلال سرد أحداث درامية شائقة، عبر حبكة محكمة تتمثل فيها كل المقومات الفنية للعمل الروائي: فتبدأ بما يطلق عليه النقاد (النظرية الدائرية)، حيث استهلّ المؤلف الرواية بإيراد النهاية، التي تعرض لها الطفل الذكي (ماجد) عقب قيامه برحلته العجيبة إلى ذلك الكوكب الفضائي


صلاح معاطي

(أنتيمودا)، وتتصاعد ذروة أحداثها، حتى تصل بنا في النهاية إلى (لحظة التنوير)، التي حلت فيها العقدة، وانكشف فيها الصراع: (داخلياً في نفس ماجد، وخارجياً في داخل المركبة، وفي أجواء الفضاء).

ومما يلفت النظر أن هذه الرواية تزاوج بين الحقائق العلمية والسرد الدرامي الأدبي، وتمزج بين النظريات العلمية المتوقعة، وبين الاستشرافات التخيلية: فتعرض ما قام به الأقزام من عمليات جراحية في جسم (ماجد) حتى يستطيع أن يتكيف على العيش معهم داخل مجرتهم العجيبة، ويتمكن من تغيير نظامه الغذائي ليتطابق مع نظامهم: فهم يأكلون الزلط والطوب والتراب، بينما يعد الذهب أساس تكوينهم، ومن ثم فهو لا قيمة له في عالمهم: في حين يعتبر التراب ومشتقاته سر الحياة ومشيمتها لديهم، كما تكشف الرواية عن التنبؤ بفقد الغذاء، وجفاف المياه على كوكب الأرض، وأن سكانه لن يجدوا إلا التراب غذاء لهم، بينما هم في مجرتهم لن يشكوا أبداً من ندرة المياه: لأنهم سيحصلون على الماء بإثارة الخلايا البشرية، وأنهم سوف يجربون ذلك على (ماجد) داخل معاملهم المركزية.

وتنتهي الرواية بفرحة (ماجد) العارمة، لأنه استطاع أن يروي كوكباً كاملاً خلال خلية من خلاياه، وسعادته الغامرة حين نزل من السفينة ليهبط فوق الربوة العالية بقرية جده، بعد أن استرد طوله ووزنه اللذين فقدهما بسبب سرعته المهولة داخل السفينة، بعد العودة من الرحلة العجيبة التي قام بها في كوكب (أندروميدا)، وما اكتسبه فيها من خبرات، وما تعلمه من حقائق علمية مؤكدة، وما عرفه من معلومات علمية، بينما أصدقاؤه وزملاؤه لا يزالون يراقبون تلك النجمة اللامعة، وينتظرون معاينة (نجمة الحظ)

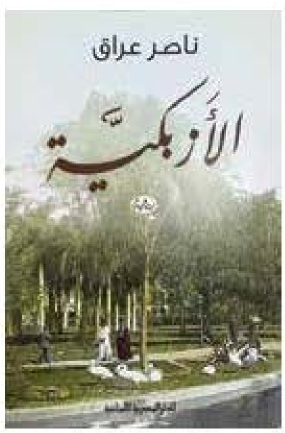
التماهي بين الكلمة والصورة

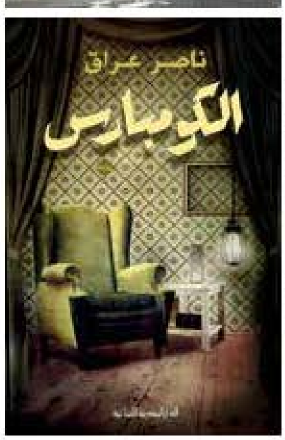
ناصر عراق يستعرض خبايا (صاحبة الجلالة) في روايته (البلاط الأسود)


عبدالمقصود محمد

من ملامح الإبداع في الرواية المعاصرة ذلك التماهي بين الكلمة والصورة، إذ يقوم الروائيون باستعارة ملامح اللغة السينمائية المتبعة في كتابة سيناريو الفيلم، ويستخدمونها في البناء السردي لرواياتهم، ولعل ذلك يخفف من حدة الفوضى والاضطراب والنظرة الغاضبة، التي تجتاح الكثير من الروائيين المعاصرين، وهم يتأملون أحوال العالم المضطرب حولهم، وفي نفس الوقت يستدعي هذا الأسلوب من القارئ، أن يزيد انتباهه وهو يستجمع الكثير من الصور المنسابة بغزارة، خلال السرد الروائي ويقوم بالربط بينها واستيعاب دلالاتها، لكي يلتقي مع الروائي ويستوعب رسالته جيداً.







وأوضح مثال يقدمه لنا الروائي ناصر عراق، في أحدث رواياته: (البلاط الأسود) التي صدرت عن الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة، الرواية تقع في أكثر من ثلاثمئة صفحة من القطع المتوسط وتحكي عما يحدث في بلاط صاحبة الجلالة (الصحافة المصرية) من صراعات واستغلال نفوذ، من خلال استعراض ما يقوم به الصحفي الانتهازي (صالح رشدي) الذي استطاع أن يصعد من أسفل السلم الصحفي والاجتماعي إلى أعلى المراكز، بدعم من السلطات الحاكمة ورجال الأعمال مطيحاً بكل المبادئ، من أجل تحقيق غرائزه، وجشعه للمال والسلطة الذي دفعه إلى إبلاغ أمن الدولة كذباً وافتراء بأن خاله المتدين الملتحي عضو بجماعة إرهابية ، ما أدى إلى القبض عليه وفشل المحامي في إثبات براءته فحكم عليه بالإعدام، ومكافأة له على مدّ أمن الدولة بالمعلومات تم تعيينه صحفياً، ليبدأ مشوار الصعود والترقي على حساب زملائه ويزداد نفوذه حتى بعد ثورة يناير (٢٠١١) وسقوط نظام مبارك، مستثمراً ذكاءه في تطوير مؤسسته الصحفية، وفي اعتماد كل سلطة جديدة على مهاراته في الدعاية لها، فمرة مع مبارك ومرة مع الإخوان ومرة مع الثورة على الإخوان (٣٠ يونيو٢٠١٣)

وقد ارتبط هذا الصحفي الانتهازي عاطفياً بزميلته في كلية الإعلام الشاعرة (منال الصياد) وتزوجها لكنها خُدعت به، ولم تكتشف مصائبه وأكاذيبه وهوسه بالمال والنساء إلا بعد مرور فترة، ومع ذلك ظلت أسيرة له حتى وقعت الواقعة وضبطته في مكتبه مع سكرتيرته، فأصرت على الطلاق وذهبت إلى طبيب ليعالجها من الاكتئاب، فأحبها وتزوجها.

أما صالح فقد اغتر بقوته ونفوذه وتغيرت حياته جذرياً، إثر علاقاته القوية بأكبر الرجال في الدولة وأكثرهم نفوذاً، وتكشف الرواية الصراع المحتدم في عقل البطل ومكابدته مع نفسه ومع أكاذيبه وكوابيسه، وكلما صعد نجمه لدى السلطات، طغى وتجبر وازدادت علاقاته النسائية حتى دخل عليه ابن خاله (حذيفة) ذات يوم، وأثبت له أن الكوابيس التي تؤرق مضجعه منذ سنوات، قد حان الوقت لتتحقق، إذ صرخ فيه بأن أباه الذي أبلغ عنه أمن الدولة لم يكن إرهابياً وأنه هو المسؤول

عن إعدامه بوشايته الكاذبة وقد حان وقت الحساب، استغل حذيفة قوته الجسمانية فعاجله وهجم عليه بسكين حادة ثم قطع لسانه، وتجمع الصحافيون على صراخ رئيسهم، لكنهم يفشلون في إيقاف نزيف الدم المتدفق من لسانه المقطوع، وسرعان ما انتشرت فضيحة صالح رشدي وصوره وقد لطخ الدم كل ملامحه.

وهنا يتضح ما قصده المؤلف بالبلاط الأسود، فبلاط الصحافة صاحبة الجلالة حولته أفعال هذا الصحافي الفاسد إلى بلاط أسود، ولأن أحداث الرواية تمتد لأكثر من اثنين وعشرين عاماً (١٩٩١- ٢٠١٣)، وكلها مليئة بالأحداث الجسام سواء على مستوى أبطال الرواية، أو على مستوى الوطن بأكمله، فقد كان كاتبنا موفقاً باستلهام بعض تقنيات اللغة السينمائية، لكونها أكثر انفتاحاً على الفنون الأخرى، مما يكسبها بعداً أكبر في الرؤية والدلالة، فكما تقفز الكاميرا السينمائية إلى قلب الحدث، اعتمد ناصر عراق على الجمل القصيرة والإيقاع السريع والقفز إلى الحدث الدرامي بلا تمهيد، وكأنه يحمل كاميرا ويجري بها ليصور الحدث مباشرة، ويقدم أبطال روايته وهم يتصارعون وينفعلون في إطار حبكة درامية محكمة.

ومثلما يكون الترتيب الزمني عنصراً مهماً في اللغة السينمائية، حرص كاتبنا على الترتيب الزمني لأحداث روايته، فقسم البناء الزمني للرواية إلى ستة أقسام، وكل قسم يتكون من قرابة العشرين فصلاً أو مشهداً، فكلها فصول قصيرة أو مشاهد مكثفة، تراوح مساحة كل منها ما بين ثلاثة سطور إلى أربع أو خمس صفحات على أقصى تقدير، وهذه استعارة واضحة من فن كتابة السيناريو، حقق بها ناصر عراق ما يريده من اختزال وتكثيف الأحداث، ليجعل القارئ مبهوراً ومتلهفاً لمعرفة



ناصر عراق



القاهرة

المزيد، وبالتالي دفعه لاستمرار القراءة بلهفة وشوق، وقد اعتمد السرد الروائي على التكنيك المستخدم في الفيلم السينمائي والمعروف باسم المونتاج المتوازي، استلهم كاتبنا هذه الطريقة فقدم لنا سرداً بضمير المتكلم يعتمد على الحكي التبادلي المتوازي، فمرة يحكي البطل صالح رشدي مشهداً، ومرة تحكي زوجته منال الصياد مشهداً، لنرى الأحداث من موقعين مختلفين، ووجهتي نظر متعارضتين، فيكمل أحدهما الآخر لتزداد الأحداث وضوحاً وتشويقاً حتى نصل إلى نهاية الرواية.

وهكذا نجح ناصر عراق في بناء نسق صوري للسرد الروائي، يضارع ما في اللغة السينمائية من إثارة وتشويق وكشف للانفعالات والمشاعر الدفينة، فجعل القارئ مبهوراً بجرأة وجشع وجبروت صالح رشدي في بلوغ شهوته، وإصراره على نيل أية امرأة جميلة تقع في طريقه، كما أضفت الكوابيس المرعبة التي تؤرق مضجع البطل قدراً كبيراً من التشويق، وبذلك حقق كاتبنا عنصر الإبهار وهذا يحقق التماهي بين الصور المرئية المتحركة النابضة بالحياة التي تقدمها السينما، وبين الحروف والرموز المقروءة التي ترسلها العين إلى المخ، ليعيد صياغتها في صور وخيالات مجنحة تختلف حدة وضوح ألوانها وتفاصيلها المبهرة من قارئ لآخر حسب قدراته وخبراته الحياتية، وهكذا يحدث تقارب بين الفنون.

هذا التقارب يصب في مصلحة المتلقي في النهاية، ويفتح آفاقاً للتجديد والتطوير والإبداع، يذكر أن الكاتب ناصر عراق تخرج في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام (١٩٨٤)، وقد حصل على عدة جوائز عربية في الرواية، ومن أهم رواياته (أزمنة من غبار)، (من فرط الغرام)، (نساء القاهرة . دبي)، (تاج الهدهد) و(الكومبارس)، وهذه الروايات الجيدة أهلت مؤلفها ليحتل مكانة متميزة بين الروائيين العرب.

بطل روايته صحافي انتهازي يصعد من أسفل السلم الصحافي والاجتماعي إلى أعلى المراكز

يسعى إلى تحقيق أهدافه مطيحاً بكل المبادئ والقيم في سبيل حصوله على المال والسلطة

استلهم عراق تقنيات اللغة السينمائية ليمنح أحداث الرواية بعداً أكبر في الرؤية والدلالة



وميض البدء

نواف يونس

يبدو أن الكلام أسهل من الفعل، لأنه من السهل علينا إطلاق الأحكام على الآخرين، ومن الصعب جداً أن نكون نحن موضع تنفيذ هذه الأحكام، لذا نحن لا نستطيع أن نعيش حالة توافق دائمة مع أنفسنا ومع من حولنا، ولذلك أيضاً نعاني باستمرار حالات التناقض المتتالية التي تنتابنا بين الحين والآخر، هذه الحالة من التناقضات نشعر معها بضياع نفسي وفكري وجسدي.. حالة لا ندرك فيها مدى حاجتنا إلى معرفة ذواتنا على حقيقتها والإلمام بها.. وكم هي كثيرة هذه الحالات التي تصيبنا ونحن نعيش عصرنا الحالي، الذي يعج بالمتحولات والمجاعات والهجرات اللا إنسانية.

تمر بنا تلك الحالة من التناقضات والمعاناة التي تفقدنا الشعور بالانتماء لشيء ما، لفكرة ما، أو إيديولوجية ما، أو عقيدة ما، حتى نبدو وكأننا نعيش في متاهات وسط هذا الإيقاع المتسارع والمتلاحق للعالم من حولنا بكل متغيراته.. حتى إننا نعجز معها على مواكبة التحولات التي تكاد تسحق كل شيء جميل كنا نمتلكه في علاقاتنا العائلية أو العملية أو الحياتية.. بعد أن تكون قد غسلت أدمغتنا ومحت ذاكرتنا وطمست مشاعرنا وأحاسيسنا، وبدلت الكثير من الثوابت والمعايير، التي كانت تساعدنا وتريحنا بعض الشيء في مواجهة صروف الحياة.. وتضفي علينا الشعور بالأمان، الذي نسعى إليه في معيشتنا، وهو ما يمنحنا الاحترام لأنفسنا ولغيرنا، فنسمو في تعاملنا مع الحياة بكل ما تحمله من آلام وإحباطات وخوف ومتعة وحب وخير.

> **نحن نقاوم هذا التناقض الذي يجعلنا أشبه بتروس في آلة بهيمة تطحننا**

إنها حالات تنجح في تعكير صفو حياتنا، بل وتجعلنا نشعر معها بالعدم.. فلا بداية ترضينا ولا منتهى يريحنا، بعد أن اكتسبت الأشياء من حولنا أهميتها فقط بمدى ما نلتفت لها ونحتاج إليها، وسط انشغالنا التام في البحث عن العيش وتأمين متطلباته. تلك الحالات من التناقض تجعلنا نشعر بأننا تروس في آلة بهيمة تطحننا وتفقدنا القدرة على تشكيل حياتنا كما نريد.. لا كما تطلبه منا الحياة، وكما يطلبه الآخرون.. حالات تستحوذ على تفكيرنا ووقتنا ومزاجنا، لا ندرك معها أننا نتصرف كما يريد منا الأهل والأقارب والزملاء والرؤساء والجيران والأصدقاء والغرباء والرقباء.. كل منهم يريدنا في قالب معين وفي صورة أفضل بالنسبة إليه، كل منهم يضغط ويدق حتى نصبح جزءاً قابلاً للاستسلام من دون مقاومة أو رفض.. لدرجة أننا نتنازل عن حقنا في التساؤل، أين نحن من كل ما نفعله؟ وما هو المطلوب منا؟ بل إن تلك التناقضات الحياتية صارت تسلبنا كل شعورنا بالقوة والتفاؤل والحماس والرغبة في الفرح حتى نستمر في العيش.

صحيح أن الكمال ليس موجوداً في حياتنا، على الرغم من كل ما نصبو إليه.. وأن طموحنا دائم ومستمر لتحقيق أحلامنا بحياة أفضل حتى وإن لم تكن مثالية تماماً.. لذا: نحن نقاوم هذا التناقض في هذا العالم المدهش في تطوره حقاً سلباً وإيجاباً، والذي باتت معاييره وقوانينه تقبض على روح الإنسان فينا، بعد أن نجح في تعليب أحاسيسنا ومشاعرنا وصار طريق حلمنا بالعبور إلى الضفة الأخرى شبه مغلق.. إلا للقادرين على الطيران، ومن يتمسكون بوميض البدء من جديد، برغم أن الأشياء لم تعد كعهدها الأول وفقدت جمالها ورونقها تدريجياً، وبدأت تتلاشى شيئاً فشيئاً، وتتسرب من بين أصابعنا، فإننا نتحين تلك اللحظات العابرة: بما تحمله من صدق وشفافية وحب، ما يتيح لنا أن نشعر بأننا على أرض صلبة، وبأن انتماءنا ملموس، ووجودنا حقيقي، وبأن الجمال يتكاثر بداخلنا، فنحس بالسمو، بعد أن تحول ضعفنا إلى قوة، وعجزنا إلى قدرة، ويأسنا إلى تفاؤل، فنشعر بأننا ولدنا من جديد وبأنها لحظات عابرة حقاً.. ولكنها تشكل حياتنا الحقيقية، وتلون العمر وتحدد مساره الصحيح.